CAHIERS DU CINÉMA



Situation du Cinéma Italien

Cahiers du Cinéma

MAI 1962 — TOME XXII. — N° 131

SOMMAIRE

SITUATION DU CINÉMA ITALIEN

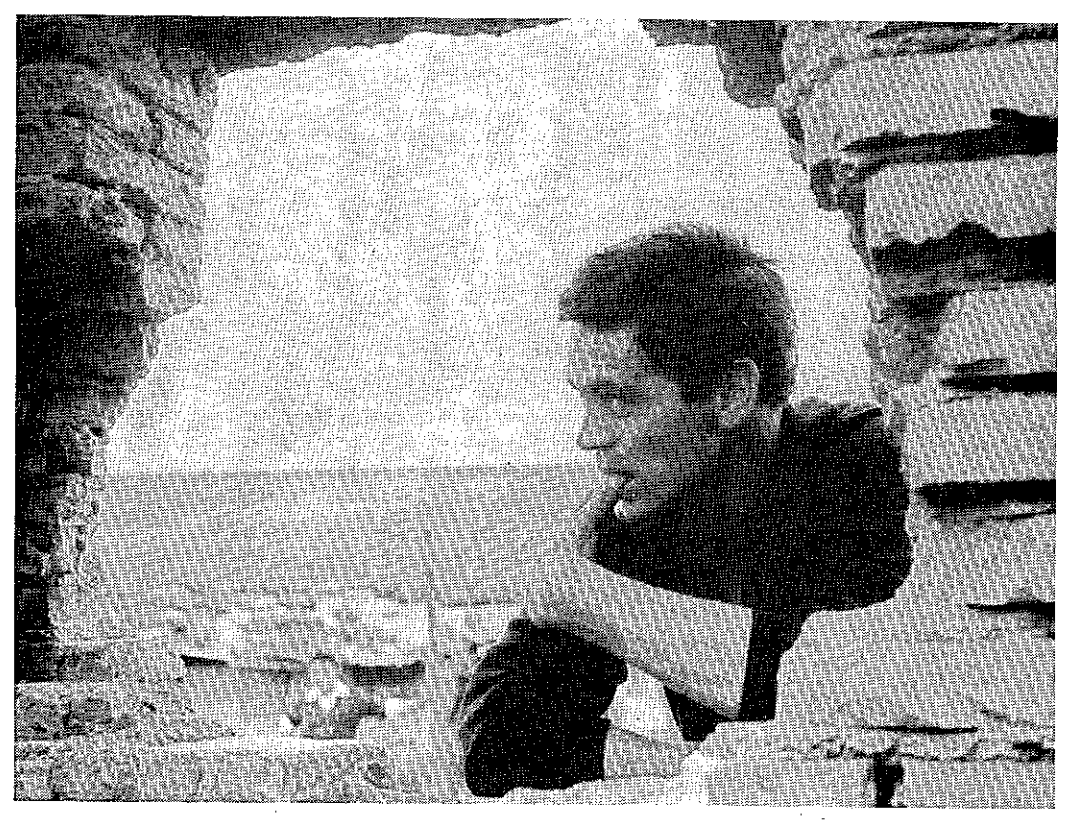
★

Ne manquez pas de prendre, page 68, **LE CONSEIL DES DIX**

Couverture : Renzo Ricci dans **Viva l'Italia !** de Roberto Rossellini.



CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
Rédacteurs en chef : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - *Elysées 05-38*



Franco Citti dans *Accattone* de Pier Paolo Pasolini.

AVANT-PROPOS

ANDRÉ BAZIN, qui fut plus attentif peut-être au cinéma italien qu'à tout autre, voyait dans le néo-réalisme « le grand événement cinématographique de l'après-guerre » (1). *Je ne crois pas, même aujourd'hui, qu'il soit possible de le considérer autrement — encore que l'apport américain ait gagné dans nos esprits en importance sinon en grandeur. Des rares révolutions qui ont modifié le cours du cinéma depuis soixante années, le néo-réalisme fut assurément l'une des plus déterminantes et il serait vain de nier que nous vivons encore, en France, sur l'acquis de ce que Bazin appelait* « l'école italienne de la Libération ».

---

(1) André Bazin : « *Le réalisme cinématographique et l'école italienne de l'après-guerre* » in *Esprit* janvier 1948.

En consacrant un numéro spécial de ces Cahiers au nouveau cinéma italien, nous avons bien conscience de l'imprudence qu'il y aurait à vouloir faire de la poignée de jeunes cinéastes révélés récemment à Cannes et à Venise le moteur d'une révolution esthétique comparable au coup de force néo-réaliste. Aussi bien ce qui nous frappe, nous spectateurs, est-ce avant tout la fidélité morale dont témoignent ces films à l'égard de la tradition italienne. Il suffit de relire le texte désormais classique que j'évoquais plus haut pour apercevoir à quel point des films tels que Banditi a Orgosolo, Il giorni contati, Il posto, Salvatore Giuliano *ou* Accattone *reprennent à leur compte les principes essentiels du néo-réalisme. Une œuvre aussi personnelle que* Banditi a Orgosolo, *par exemple, est en 1962 la plus vivante application de cette grande loi du réalisme italien qu'est le refus des priorités : priorité de l'acteur sur le personnage, du personnage sur le décor, du scénario sur l'événement. De même, il saute aux yeux que la préciosité — le goût maniaque du détail — qui marque le style d'*Il posto *n'est que le plus récent avatar des théories zavattiniennes. D'ailleurs, de près ou de loin, et quelque intérêt qu'on consente aujourd'hui, chez nous, à lui porter, Zavattini continue à jouer ce rôle d'inspirateur que lui reconnaissait la génération précédente. Il fallait une conscience à nos jeunes auteurs : c'est à Zavattini qu'est échue cette fonction (1).*

*Réaliste donc, le cinéma italien l'est plus que jamais, mais il n'est pas sûr qu'il entende de la même façon que son aîné la leçon néo-réaliste. Pour prendre un exemple, le héros d'*Accattone *n'est pas moins « néo-réaliste » que celui du* Voleur de bicyclette *: il l'est différemment. Plutôt que de prolongement, il faudrait ici parler d'approfondissement du néo-réalisme — mieux encore : d'intériorisation.*

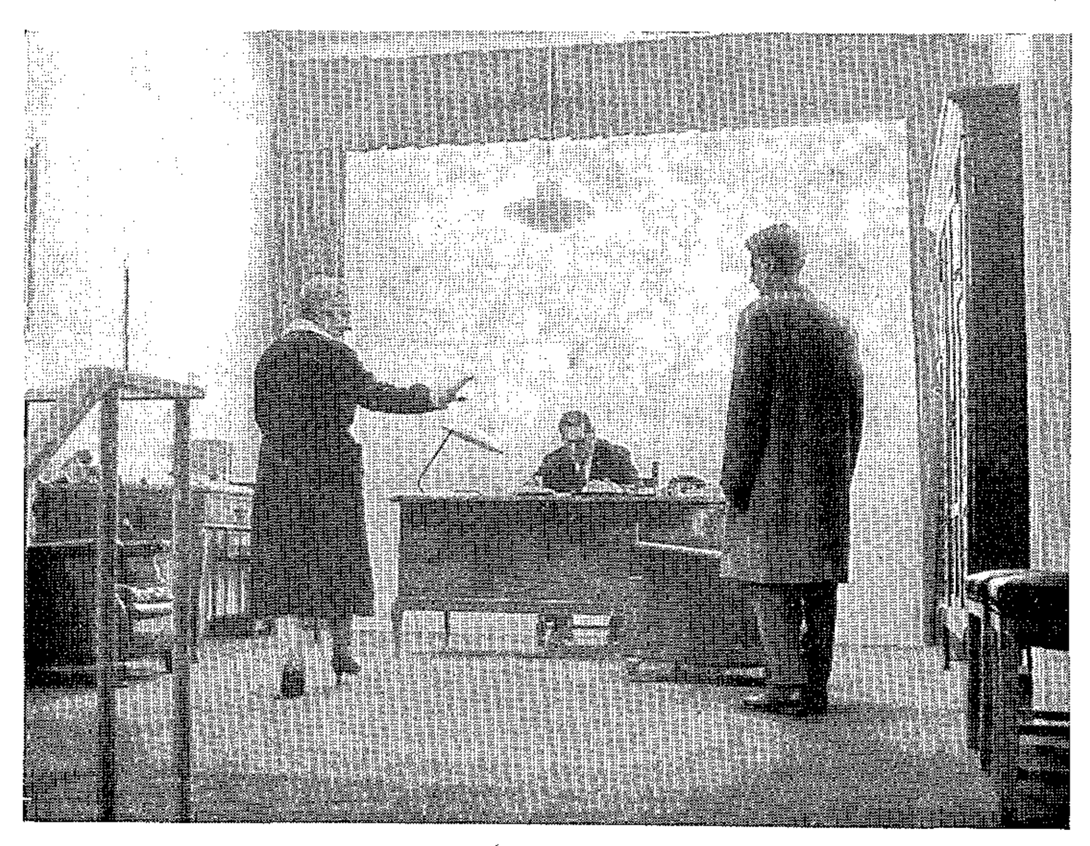
Le recul qu'il nous est désormais loisible de prendre est souvent cruel pour les œuvres que nous tenions naguère en haute estime. Le cancer que nous découvrons aujourd'hui au sein des plus accomplis de ces films est aussi vieux que l'invention du cinéma. C'est le cancer de l'analyse. Chez Zavattini, précisément, la prise de position trop théorique qui préside à l'écriture du scénario enlève à ses créatures une part de leur vérité immédiate. N'y échappèrent que les quelques grands cinéastes qui savaient, par leur génie propre, surmonter le handicap. C'est pourquoi s'il est un homme qui a profondément marqué la génération actuelle, ce n'est finalement ni Zavattini, ni De Santis, ni Castellani, ni même De Sica, mais bien Rossellini, l'auteur vilipendé de Voyage en Italie. *Car qu'était en 1954* Voyage en Italie, *sinon déjà l'occultation du néo-réalisme ?*

Qu'on ne s'étonne donc pas de nous voir, au seuil de ce numéro, saluer le jeune cinéma italien en la personne de l'une de ses plus attachantes créations. Accattone, *héros intérieur, marche aujourd'hui sur la voie désormais libre que frayait, il y a dix ans, le plus illustre inconnu de l'histoire du cinéma.*

Tandis qu'à Cinecittà on continue inlassablement à jeter des chrétiens aux lions.

André S. LABARTHE.

(1) Peut-être conviendrait-il de nuancer. A la vérité il existe à Rome, comme à Paris, un certain nombre de clans qui se méprisent cordialement les uns les autres.



Il posto d'Ermanno Olmi.

UN NOUVEAU RÉALISME

par Jacques Joly

L'EXPLOSION néo-réaliste des années 45-48 procédait directement d'un bouleversement politique, économique et social qui donnait finalement libre cours à des tendances jusque-là freinées par la censure fasciste. Les trois années du gouvernement de gauche furent donc celles d'un épanouissement des thèmes que certains pionniers avaient déjà esquissés : *La terra trema* de Visconti s'appuyait, quinze ans après, sur l'acquis de *Mil huit cent soixante* de Blasetti; *Rome ville*

ouverte et *Paisà* tiraient les leçons de *Uomini sul fondo* de De Robertis; *Sciuscià* et *Le Voleur de bicyclette* continuaient sur un mode grave l'observation populiste des comédies de Mario Camerini. A des films aussi divers de cinéastes aussi divers, la critique trouvait un *dénominateur commun* : *le néo-réalisme*. C'est ici que commence le malentendu. Avec les années, force fut bien de conclure que le réalisme de ces films n'était qu'une apparence et qu'il eût mieux valu parler de cinéma en liberté. Entendons-nous bien : *La terra trema* est une des œuvres majeures du cinéma, ce n'est pas sa qualité qui est en cause, mais sa qualité d'œuvre réaliste. Comme Zola ou Dostoïevsky, Visconti est avant tout un poète et un moraliste — incapable donc d'enregistrer objectivement les données d'une réalité humaine et sociale. Dans *La terra trema* tout est réaliste sauf l'essentiel, l'œil de Visconti. Les personnages parlent en dialecte sicilien, leurs actes, leur mode de se vêtir, de vivre, en un mot, sont réalistes, mais l'œuvre, elle, est essentiellement naturaliste et, par-delà, matérialiste et marxiste. Le but de Visconti est la prise de conscience du spectateur, sa désaliénation, sa révolte : pour l'atteindre, il fait appel à la sensibilité plus qu'à l'intelligence. Réduisant le personnage à l'ambiance dans laquelle il vit, à une entité simplement sociale et physique (c'est-à-dire, en termes de cinéma, réduisant le personnage à son décor), il ne se contente pas de le décrire, il le magnifie : l'appareil plastique de *La terra trema* témoigne de la grandeur de l'esclave, au moment où il se livre : la prise de conscience sera pour lui une première libération, qui ira s'achever chez le spectateur, définitivement rangé aux côtés du Sicilien contre l'injustice du maître. On voit que la recherche viscontienne de *La terra trema* présuppose chez le spectateur une sensibilité, une ouverture à l'ensemble des valeurs humaines qui font l'honnête homme. En cela, sous le récit désespéré du film, court un optimisme et une confiance en l'homme que l'on trouve également dans les films de Vittorio De Sica.

***

Le temps a fait justice des prétentions esthétiques et moralistes de ce dernier. *Démagogiques*, affligées d'un esthétisme mignon qui se superpose à l'histoire et aux personnages sans constituer leur essence comme dans le cinéma de Visconti, superficielles autant que profondément bourgeoises, les œuvres de De Sica sont celles d'un honnête homme qui trouve que le monde manque vraiment trop de charité et s'accommoderait bien d'une révolution par l'aumône. Incapable d'aller au-delà des apparences, De Sica n'a même pas su les organiser en un univers cohérent. *Sciuscià*, *Le Voleur de bicyclette* et surtout *Miracle à Milan* ont énormément perdu avec l'âge, en raison de la déliquescence maladroite de leur forme, et le vieux monsieur d'*Umberto D.* est tellement sympathique dans sa pauvreté que le spectateur n'accepterait pour rien au monde que l'état instituât une plus substantielle retraite pour les vieux travailleurs. Il est juste, par conséquent, de dénier l'appellation de réaliste à ce cinéma incapable de dépasser l'observation superficielle et de transformer quelques vérités du cœur en une morale objective.

Reste le cas de Rossellini où les malentendus furent longtemps nombreux. Le plus grave fut sans doute de voir en *Rome ville ouverte*, *Paisà* et *Allemagne année zéro* le portrait réaliste et objectif de deux nations. Ce qui n'était qu'une intuition étonnante de l'homme fut pris pour une analyse lucide du désarroi de deux pays, comme si Rossellini avait fait œuvre d'historien au lieu de présenter une série de *flashes* bouleversants sur la réalité de quelques individus. On peut considérer ses films comme des œuvres politiques, comme des œuvres de moraliste et de poète

à la fois, mais ils ne sont à coup sûr ni l'ouvrage d'un historien, ni une patiente étude de la réalité économique et sociale d'un pays. Ajoutons qu'ils ne sont pas orientés vers le spectateur, qu'ils ne visent ni à l'éduquer ni à lui ouvrir les yeux sur la réalité, mais qu'ils lui demandent au contraire de venir aux personnages, de participer avec le metteur en scène à la recherche d'une réalité intérieure, d'une morale cachée. Pour accomplir une démarche réaliste, Visconti recourait à un mode de vision irréaliste, tandis que Rossellini utilisait des morceaux de réalité pour découvrir un sens caché au-delà de cette même réalité.

LA DEBANDADE DE 1948

Il faut avoir présentes à la mémoire ces quelques généralités pour comprendre la débandade apparente du cinéma néo-réaliste qui eut lieu au moment de la restauration politique de 1948. En avril 1948, la démocratie chrétienne prenait le pouvoir après des élections triomphales : c'en était fait des tentatives de réformes des partis de gauche au lendemain de juin 1945, c'est là ce que la gauche italienne d'aujourd'hui appelle la « Restauration ». Du cinéma triomphant de la libération que restait-il ? La revue « *Cinéma* » où s'étaient formés De Santis, Pietrangeli, Antonioni, Lizzani n'existait plus; « *Bianco e Nero* » était passé aux mains des catholiques; le centre expérimental du cinéma de Rome, dominé par la personnalité du critique communiste Umberto Barbaro, perdait ce dernier; et d'une manière géné-



Renato Salvatori et Alain Delon dans *Rocco e i suoi fratelli* de Luchino Visconti.

rale, le pays tout entier aspirait à un apaisement des querelles, attendant monts et merveilles des démocrates-chrétiens ou endormi dans l'amertume issue de l'échec communiste. Les grands cinéastes du réalisme n'avaient pas eu le temps d'appréhender avec plus d'objectivité la réalité de leur pays. Dans un monde qui restreignait son regard au bien-être d'un petit nombre, ils n'avaient plus d'univers à construire, ni trop d'injustices à dénoncer. La débonnaire démocratie chrétienne ne pouvait pas susciter les haines qu'avait fait naître le fascisme; les apôtres du néo-réalisme se retrouvaient seuls, sans amour et sans haine : il ne leur restait qu'à approfondir leurs recherches antérieures, avec de plus en plus d'acuité et de distance par rapport au néo-réalisme. Parallèlement, se vulgarisaient les leçons du néo-réalisme dans une série de films pittoresques ou populistes de Zampa, Risi, Emmer, Comencini ou, au mieux, Castellani (la trilogie : *Sous le soleil de Rome, C'est le printemps, Deux sous d'espoir*) et Blasetti (*Première communion, Quatre pas dans les nuages, Dommage que tu sois une canaille !*).

Dans cette période 1950-1956, Visconti donne *Senso* et *Les Nuits blanches*, Rossellini la série Ingrid Bergman, De Sica des œuvres moins ambitieuses : chacun s'explique sur la nécessité de renouveler le néo-réalisme en le dramatisant, en l'intériorisant, en le rendant aimable. L'abandon d'un examen objectif de la réalité culmine dans *Les Nuits blanches*, fastueuse machine à songes qui tourne à vide, *Voyage en Italie*, où Rossellini décompose par le menu la dégradation d'un amour entre deux étrangers, *Stazione Termini* où De Sica se noie dans une passion romantique interprétée par deux Américains. Le néo-réalisme s'embourgeoise, en même temps que ses maîtres poussent leur recherche à la limite la plus extrême.

De la même façon, les cinéastes de la seconde génération se refusent à ouvrir leur œuvre à l'étude de la réalité. Héritier de Pavese et de Visconti à la fois, Antonioni continue un cinéma de moraliste, centré sur le problème de l'adaptation d'un code de sentiments anciens à un monde nouveau. Fellini ne cherche dans la réalité que des rapports de force baroques qui aboutiront à *La dolce vita*. De Santis, enfin, prend prétexte d'une situation réaliste pour ciseler des drames naturalistes d'un formalisme qui étouffe toute espèce de contenu pour se donner lui-même comme fin ultime de lui-même. Est-ce encore dans les simplifications frustes des films de Lizzani ou dans les grosses semelles de Pietro Germi que l'on peut déceler une attention objective à la réalité, alors qu'ils font du film noir, du film engagé, du film social, comme on fait un soufflé au fromage ? A la restauration politique et sociale, correspond un cinéma qui s'endort dans ses recherches formelles et psychologiques, ou prolonge et complète des expériences déjà étrangères au véritable réalisme.

Naturellement, il est loisible au critique de ne pas s'accorder avec le jugement de l'historien. Si j'écrivais un article sur le *cinéma italien de cette époque*, je m'efforcerais de démontrer en quoi *Senso* et *Voyage en Italie* sont les chefs-d'œuvre de leurs auteurs, en quoi ils transcendent justement l'idée néo-réaliste et permettent d'atteindre à un réalisme supérieur qui aboutit à une morale de la connaissance de soi : grâce au théâtre chez Visconti, par une dialectique de l'attention au réel et de l'entêtement en soi chez Rossellini. Il est absolument impossible d'aller plus loin que le Visconti de *Senso* et le Rossellini de *Voyage en Italie* : peut-être même toute attention au réel débouche-t-elle en fin de compte ou sur une dialectique de la matérialité et de la passion, ou sur une dialectique de l'évident et du caché. En cela, le jeune cinéma italien d'aujourd'hui est peut-être engagé dans une voie sans issue. Pourtant je ne le pense pas. Il me semble que les nouveaux cinéastes italiens ont devant eux un champ infini d'expériences : ils inaugurent une école



Jacques Perrin et Claudia Cardinale, dans *La ragazza con la valigia*, de Valerio Zurlini.

réaliste qui a su tirer son profit de l'échec du néo-réalisme des années 1945 et ne risque pas de connaître les déviations de Rossellini, Visconti ou De Sica, parce qu'elle en élimine d'emblée les risques.

L'HOMME EN SITUATION

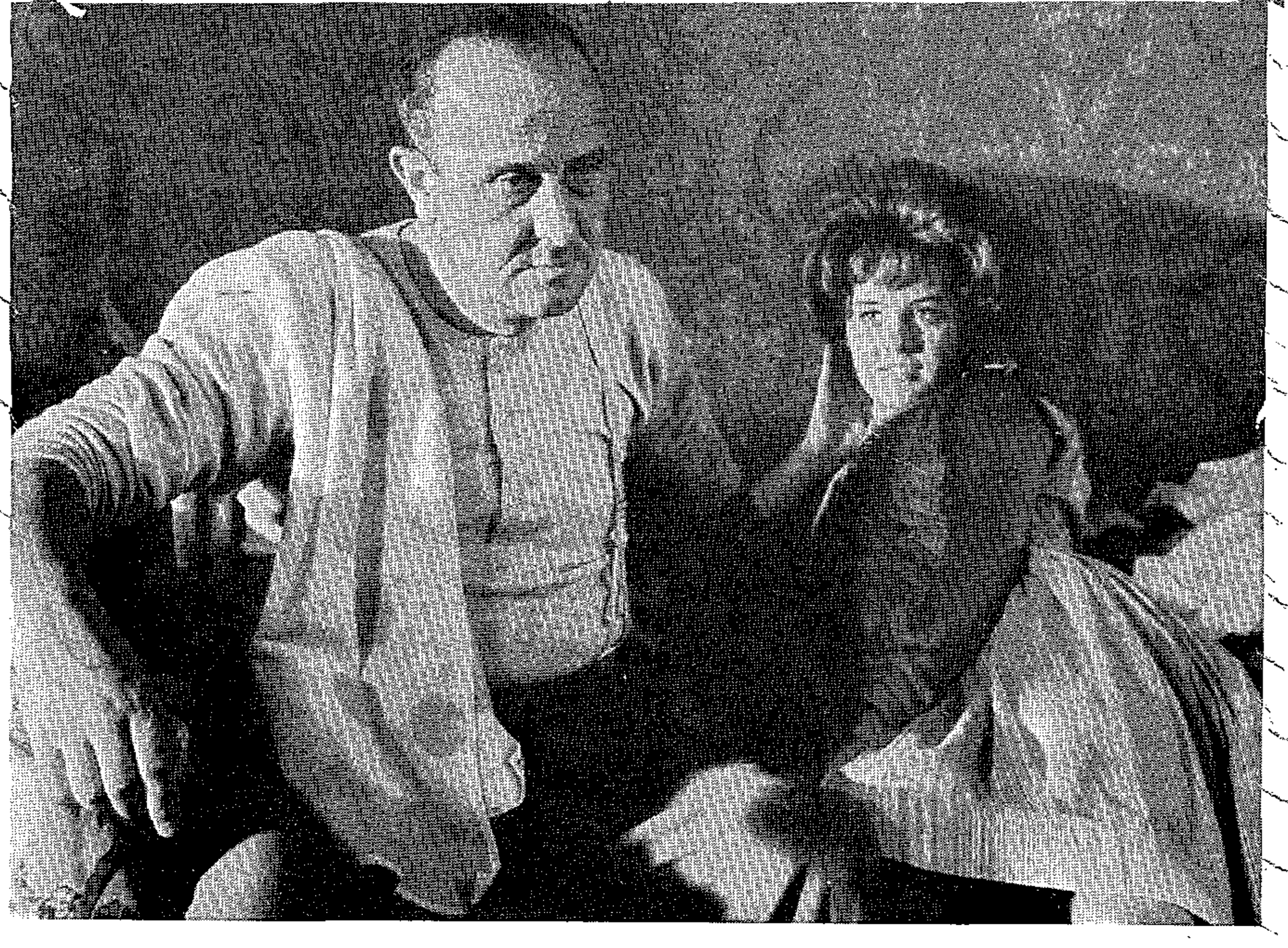
Depuis trois ans la démocratie chrétienne connaît en Italie de grandes difficultés : au pouvoir, voici plus de dix ans, sans qu'elle ait réalisé les réformes nécessaires, elle doit subir de surcroît le retour de manivelle de quelques scandales jusqu'ici étouffés. L'Italie s'est acheminée vers un gouvernement de centre gauche, c'est-à-dire contraint à quelques réformes immédiates que le mythe du « miracle économique », grâce à l'argent américain, avait rejetées au deuxième plan. C'est dans cette atmosphère de contradictions, de désillusions et de nouvelles espérances que s'est formé le jeune cinéma italien, dont la première caractéristique est d'être de gauche, sans pour autant appartenir au parti communiste. D'emblée, ce cinéma

s'oppose à la Nouvelle Vague française, née dans une France exténuée par les contradictions politiques et les recherches de langage. En outre, l'activité du documentaire et les assistanats ont été le lot de presque tous les nouveaux metteurs en scène italiens : il n'est pas rare qu'ils aient fait une quinzaine de courts métrages. Mais par-dessus tout, le jeune cinéma italien se veut engagé, *impegnato*, ce qui n'est pas le signe d'une attitude d'esprit, mais d'une nécessité vitale pour un Italien. « Le malheur et la chance de l'Italie, c'est qu'elle a dix ans de retard sur la France », voilà ce que j'ai entendu dire à satiété : dix ans, c'est-à-dire moins d'esthétisme « fin de nation », une plus grande attention à une réalité qui existe, est *une*, et pose des problèmes à résoudre immédiatement. Finalement, la grande différence entre la nouvelle vague française et celle d'Italie, c'est que pour la seconde « il y a encore des choses à faire » dans un domaine autre que celui du langage.

A l'opposé d'un cinéma traditionnel qui se borne à mettre en images une histoire, subordonnant personnages et décors à l'élaboration du récit, le jeune cinéma français affirme souvent sa vocation de cinéma-vérité, sa volonté de détruire la narration d'une histoire pour saisir certains regards, certains gestes révélateurs d'un homme. Des deux côtés des Alpes, la mise en question du langage et du récit traditionnels se traduit par le désir de cerner la vérité, mais en Italie, il s'agit d'une vérité partielle et momentanée, celle de *l'homme en situation*. Pour les jeunes metteurs en scène italiens, la vérité en soi est un mythe : à chaque personnage, à chaque situation correspond une vérité d'essence dialectique, c'est-à-dire fruit de rapports mouvants entre l'aliénation du personnage et sa conscience d'homme libre. La vérité naît donc d'une étude minutieuse des coordonnées économiques et sociales de la réalité et de leurs relations avec le visage d'un homme. Naturellement, le rôle du cinéaste n'est pas d'enregistrer passivement les oscillations entre ces deux pôles : cette découverte de la vérité de l'homme social présuppose un point de vue sur le monde, et plus qu'un point de vue : une méthode de recherche. C'est un peu choisir le filtre que l'on appliquera au monde réel. On voit combien ces exigences nécessitent un examen de la réalité et l'absence de toute idée préconçue sur un personnage.

ZURLINI

Prenons un exemple : dans *Une femme est une femme*, Jean-Luc Godard organise son film autour d'une certaine vision d'Anna Karina. Le monde extérieur est reconstruit en fonction de l'interprète et la mise en scène s'applique à créer entre eux des rapports de vérité ou de poésie, mais, dans les deux cas, à partir d'un arbitraire qu'il faut accepter. De même pour la *Lola* de Jacques Demy. Inversement, Valerio Zurlini dans *La ragazza con la valigia* part d'une étude objective de la réalité bourgeoise italienne : le moindre mot, la moindre cravate, le moindre objet peuvent satisfaire l'historien de demain. Parallèlement, il élabore avec Claudia Cardinale un spécimen typique de ragazza florentine, depuis le plus petit détail de la coiffure jusqu'aux intonations et à l'accent. Un cinéaste traditionnel construirait avec ces éléments une belle histoire vraisemblable, solide, charpentée : Zurlini, au contraire, lâche son personnage dans le décor bourgeois pour saisir la vérité de leurs rapports. Naît un film fait de petites choses vraies qui ne sont pas des idées plaquées dans une histoire ni imposées aux personnages, mais se dégagent tout naturellement de la confrontation entre les deux éléments mis en présence au départ. Mais au lieu de déboucher, comme dans *Lola*, sur une vérité poétique,



Salvo Randone dans *I giorni contati,* d'Elio Petri.

le cinéma devient ici découverte d'une vérité humaine, née de l'antagonisme de deux éléments réels.

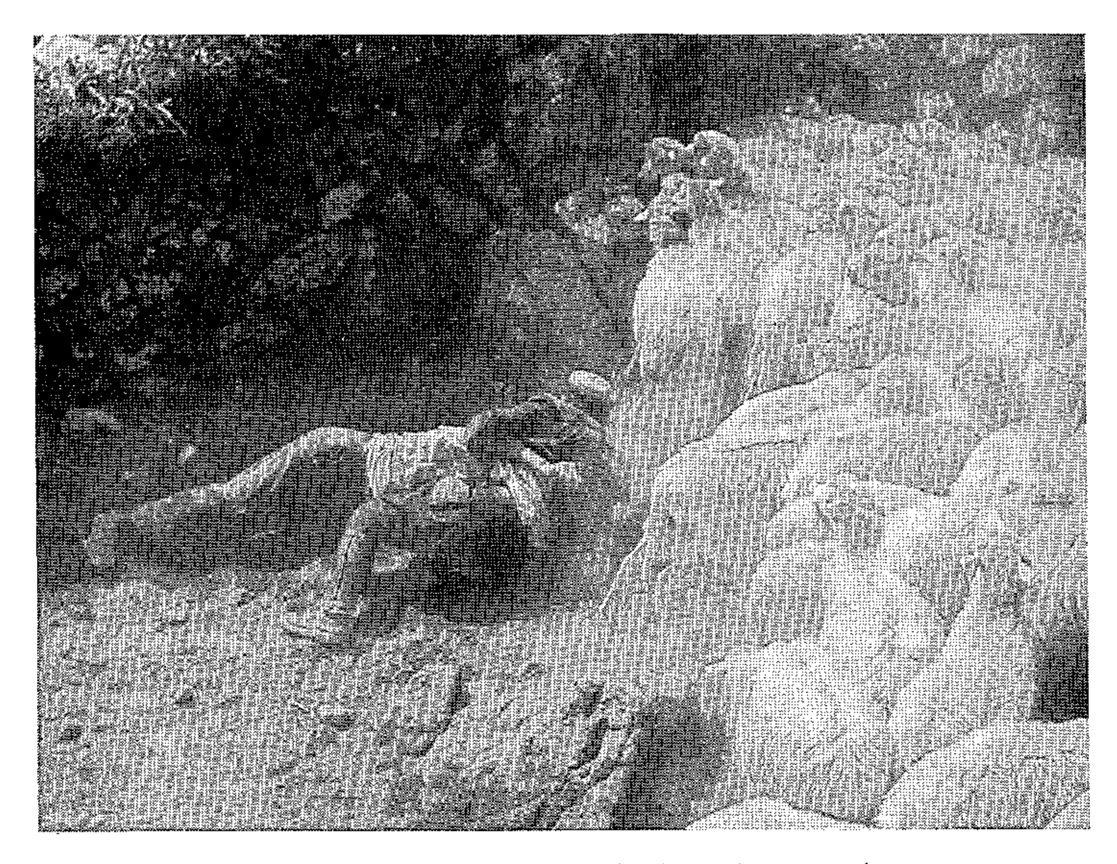
Naturellement, l'invention spontanée des gestes et des attitudes dans le film de Zurlini exigeait un point de vue sur le monde qui en dirigeât l'enregistrement cinématographique. Cinéma-œil, mais avec un certain œil. Dans *La ragazza con la valigia*, le point de vue sur le monde est plus modestement une méthode d'approche des personnages : à la caméra est dévolu le rôle d'attraper sur des visages la naissance des sentiments chez deux êtres auparavant aliénés dans le décor de leur existence. Au sens des gestes, s'unit la vertu révélatrice d'une caméra qui tourne lentement autour d'un visage émerveillé, ou enregistre, dans un long plan fixe, le regard de Jacques Perrin, quand Claudia Cardinale danse avec un autre homme.

PETRI

L'originalité du nouveau cinéma italien est de garder une sorte d'objectivité, en ne donnant la préférence à aucun des éléments qui composent sa méthode : il

ne se vautre pas complaisamment sur la réalité, il ne la déforme pas à travers un prisme subjectif, il n'en fait pas un simple prétexte à l'exploration d'une âme. Si l'on veut, son originalité est un peu d'avoir acclimaté dans le domaine de la réalité sociale la recherche française d'un nouveau langage. *A bout de souffle* a exercé son influence sur la plupart des nouveaux cinéastes italiens, mais, de contemplation fascinée d'un héros irréel, le film de Godard est devenu en Italie méthode de recherche. De ce point de vue, Elio Petri est le cinéaste qui réalise la synthèse la plus parfaite entre le cinéma en liberté et le cinéma engagé dans la réalité. *L'assassino* confrontait un dandy à l'italienne avec l'organisation policière d'un état autoritaire. Inculpé d'un meurtre, qu'il n'avait pas commis, et contraint à revoir, avec un regard nouveau, les lieux et les gens qui avaient été parts de son existence, l'élégant Mastroianni se laissait emporter par une rêverie indolente qui brassait toutes les époques et tous les sentiments de sa vie, jusqu'à ce que la brutalité de la police lui arrachât l'aveu de sa culpabilité. En même temps qu'une étude critique des méthodes policières et de la vie bourgeoise, le film devenait une sorte d'enquête sur la mollesse d'un visage de beau garçon, une recherche de sa vérité sociale et humaine, menée avec la liberté de construction d'*A bout de souffle* ou de *Chronique d'un été*. La quête du cinéaste illustrait l'humanité du personnage dans une fin ironique où le dandy innocenté revenait au vide de sa vie ordinaire, agrémentée pourtant du piquant d'avoir été pris pour un assassin. Le récit de ce premier film de Petri illustre bien à quel point le nouveau réalisme italien se veut recherche d'une vérité des rapports de l'homme avec son milieu. La liberté du langage et de la vision s'y met au service d'un *point de vue critique sur le monde et devient méthode d'enquête : au départ,* l'attention à un milieu précis ; puis l'introduction d'un homme précis dans ce milieu précis ; enfin, l'œil critique du cinéaste qui capte la vérité des rapports homme-milieu selon une optique personnelle et réunit des vérités forcément parcellaires en un tout à la fois vrai, critique et poétique.

En un sens, l'œuvre la plus exemplaire des ambitions du nouveau réalisme *italien est certainement le deuxième film d'Elio Petri : I giorni contati.* Le milieu : l'univers d'un Romain de condition modeste, les lieux de son existence et ses amitiés. Le personnage : un homme de cinquante ans qui a gardé la bonté et la gaucherie anachroniques de l'honnête ouvrier italien de son enfance. Jusqu'ici il n'y a pas de film possible, le film naît avec le point de vue qui conditionnera la recherche de la vérité : le sentiment de la mort. Comment le sentiment de la mort provoque une lente révolution dans le comportement social d'un individu et le mène jusqu'aux abords d'une prise de conscience de *lui-même : voilà le* sujet du film d'Elio Petri. Pendant une heure et demie, la caméra ne quittera pas le visage de l'acteur et ne l'abandonnera que dans la mort, seule conclusion possible à une enquête qui ne peut aboutir à aucune solution concrète. On ne peut mieux faire sentir l'originalité de *I giorni contati* qu'en l'opposant à deux œuvres qui ont vaguement sur le papier une ambition commune : *Umberto D* et *La giornata balorda (Ça s'est passé à Rome)* de Bolognini. Dans le film de De Sica le metteur en scène alignait une suite de sketches que ne guidait aucun point de vue précis sur l'histoire. Jamais le visage du vieil acteur ne trahissait un moment de vérité étranger au travail du metteur en scène, l'homme restait prisonnier du personnage et le spectateur s'attendrissait sur sa situation et la misère de sa vie. Dans *I giorni contati*, aucune émotion ne vient jamais étreindre le spectateur, parce que la dimension tragique est donnée au départ. Il n'y a pas identification avec le personnage, mais avec l'essence du sentiment qu'il éprouve :



Banditi a Orgosolo, de Vittorio De Seta.

un regard à hauteur d'yeux s'établit entre le spectateur et le visage de l'ouvrier Salvo Randone. Elio Petri ne fait pas œuvre didactique, il « donne à voir », et en cela éclaire l'âme du spectateur sur un sentiment qu'il ignorait peut-être (entreprise désaliénante), sans le contraindre comme De Sica à l'identification avec le personnage (entreprise aliénante).

Pour ce qui est de *La giornata balorda*, l'opposition est encore plus nette : les deux films ont en commun d'opposer un personnage à un milieu, mais le film de Bolognini refusait toute réalité étrangère à l'histoire qu'il voulait conter. Quand Jean Sorel voit un homme mort, rien ne se passe, qu'un moment de répulsion sur son visage et la préparation du dénouement final où il reviendra voler une bague au cadavre. Jamais la mise en scène n'a la moindre objectivité, ni dans la critique grossière des milieux bourgeois, ni dans la complaisance avec laquelle elle magnifie les avantages physiques de son personnage. Comme le film de De Sica, *La giornata balorda* se veut didactique, mais que peut apprendre une contemplation tout extérieure d'une réalité truquée ? D'un côté, une mise en scène qui ferme les yeux ; de l'autre, la recherche d'une vérité qui les désabuse et leur propose d'envisager la réalité avec un regard nouveau.

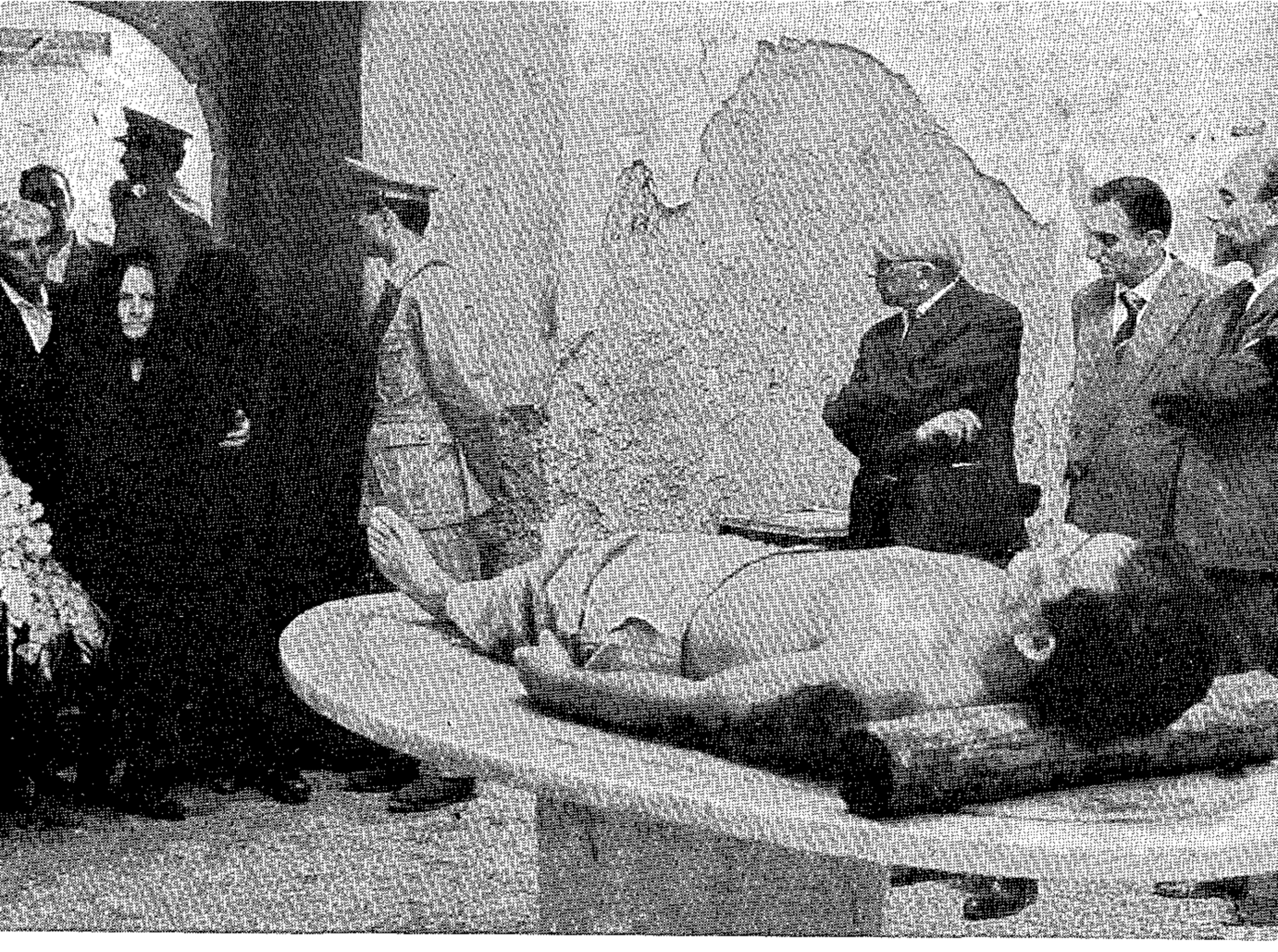
DE SETA

Ce rôle du spectateur, cette volonté de créer des œuvres désaliénantes est une autre caractéristique du nouveau cinéma italien. Il ne s'agit pas de faire sentir l'angoisse, la misère, l'injustice d'un monde, mais d'apprendre au spectateur à ouvrir les yeux, et puisque Brecht est l'auteur de chevet des jeunes metteurs en scène italiens, empruntons-lui la fin d' « Arturo Ui » : « Vous, apprenez à voir au lieu de regarder bêtement. » En poussant à la limite la volonté de provoquer la lucidité du spectateur, on aboutit aux deux « documentaires » de long métrage : *Banditi a Orgosolo* de Vittorio De Seta et *Salvatore Giuliano* de Francesco Rosi. Ce qui n'était que sous-jacent dans les films de Zurlini et de Petri devient ici le propos-même de l'œuvre : désabuser l'esprit du spectateur en misant sur son intelligence. Pour la première fois en Italie, deux cinéastes de gauche ont réalisé deux films dont on ne peut que reconnaître l'entière objectivité de ton et de style. De Seta et Rosi avaient au départ une somme de refus communs : l'un et l'autre devaient éviter de refaire *La terra trema* de Visconti, sans pour autant tomber dans le démagogisme gracieux du *Brigante* de Castellani. Il n'y avait qu'un seul chemin : pour l'analyse d'une réalité objective, employer le ton le plus réaliste et le plus objectif possible. Ne faire appel ni à la sensibilité, ni au cœur, ni à l'identification, mais détromper l'intelligence en lui parlant le langage de l'évidence et de la vérité historique.

Pourtant, une fois posée cette nécessité, les deux films prennent des voies presque contradictoires. *Banditi a Orgosolo* narre l'histoire toute simple d'un berger sarde qu'une méprise de la police contraint à se faire bandit. Sur ce sujet qui évoque aussi bien le Fritz Lang de *J'ai le droit de vivre* que « La bonne âme de Se-Tchouan » de Brecht, Vittorio De Seta a réalisé un film direct et sans fioritures de style, une sorte d'épure, d'autopsie d'une histoire. Jamais la moindre complaisance ne vient ranger le spectateur du côté du berger, jamais le moindre apparat plastique ne vient magnifier le paysage ou le héros. Si le film est continuellement d'un étonnant bonheur visuel, c'est que les paysages sardes sont objectivement ainsi : refuser leur beauté eût été tomber dans un excès contraire de noirceur complaisante. Dans la lumière sarde, chaque geste prend un aspect définitif qui provoque le jugement critique, et le spectateur *s'engage* plus profondément aux côtés du berger que si l'on avait fait appel à son cœur. Devant *La terra trema* de Visconti, on peut toujours refuser de céder à la fascination et à l'émotion qui naissent de la beauté plastique ; devant le film de De Seta, on ne peut se refuser à l'évidence d'une injustice. C'est par une description attentive de la réalité que le cinéaste découvre la réalité objective des personnages et, au-delà, la poésie — mais une poésie presque austère qui naît de l'accord entre la beauté secrète des images et la rigueur de la mise en scène

ROSI

Avec *Salvatore Giuliano*, on passe de l'évidence à la complexité, de la conviction à la réflexion. L'histoire du bandit sicilien et des conditions de sa mort constituent une des plus étonnantes énigmes de l'histoire italienne contemporaine ; récemment, une enquête du journal « Paese sera » concluait à l'impossibilité d'en connaître pour l'instant tous les détails. Il ne s'agissait donc pas, pour Fran-



Salvatore Giuliano, de Francesco Rosi.

cesco Rosi, de faire biographie, mais bien de provoquer une réflexion du lecteur, en lui présentant les faits dans leur complexité. D'où la liberté d'une construction dédramatisée, faite d'une série de flashes sur l'activité, le procès et la mort de Giuliano. Le découpage de Rosi ne cherche pas à expliquer, il donne des faits, s'attardant plus sur les conséquences immédiates de l'événement que sur sa préparation ou sa réalisation. Les perquisitions de la police, les enquêtes des journalistes, les cris de la mère de Giuliano devant son fils mort sont destinés à présenter toutes les données du drame, à familiariser le spectateur avec l'air, les maisons, les mœurs siciliennes, en même temps qu'ils ménagent des paliers où peut chercher à s'organiser la réflexion. De Seta demandait au spectateur d'ouvrir les yeux, Rosi exige de lui un effort lucide d'historien. Dans les deux cas, le film n'existe que par rapport au spectateur et pour lui, mais le second n'est rien sans l'apport logique de qui le voit : libéré des contraintes du récit, de la psychologie, affranchi même de la nécessité de saisir dans le conflit hommeréel des moments de vérité, *Salvatore Giuliano* est une œuvre de libération intellectuelle, qui utilise tous les agréments du mystère pour le détruire, en faire l'analyse, en arracher la vérité. C'est un peu un coup de génie que d'avoir utilisé toute la fascination du cinéma aliénant pour provoquer une libération de l'esprit. Là est la force du film et son emprise sur le public.

⁂

D'une manière générale, on peut dire qu'une nécessité vitale oriente en ce moment le cinéma italien vers le réalisme, et je n'en voudrais comme ultime preuve que les trois derniers films de Rossellini. *Era notte a Roma, Viva l'Italia !* et *Vanina Vanini* ont été ou mal accueillis ou incompris. Pourtant, après *Voyage en Italie*, il était impossible à Rossellini de poursuivre ses recherches dans le même sens : une fois de plus, il s'est mué en pionnier. L'invention d'un pancinor combinant le mouvement latéral à l'effet de travelling optique l'a conduit dans ses trois derniers films à une dédramatisation de l'histoire qui permet de la regarder avec l'œil critique de l'historien. Libérés de toute enflure épique, *Viva l'Italia !* et *Vanina Vanini* constituent une sorte de document réaliste sur deux époques de l'histoire d'Italie et permettent au metteur en scène de déceler l'homme et ses contradictions sous la patine historique et le vernis des grandes phases. Ce qui ne serait qu'une sorte d'Histoire vue par un valet de chambre devient ici, grâce aux recherches incessantes du pancinor, un témoignage parfois bouleversant, parfois ironique sur les rapports des personnages avec leur époque. D'une tenture au visage de Vanina Vanini, d'un champ de bataille aux paroles familières de Garibaldi, le pancinor découvre les relations changeantes de l'homme avec le milieu environnant ou le décor. En cela, l'art de Rossellini s'est un peu extériorisé, a perdu peut-être de son acuité. De toute façon, il a gagné en objectivité et il serait vain d'opposer *Vanina Vanini* à *Senso* et *Viva l'Italia !* au *Mil huit cent soixante* de Blasetti.

⁂

En conclusion, un nouveau cinéma italien me semble s'édifier sur les bases du *néo-réalisme* de 1945. Mais alors que ce dernier a évolué très vite vers une individualisation de ses grands metteurs en scène, vers une série de recherches personnelles qu'Antonioni, Fellini, De Santis ont reprises à leur tour, le nouveau cinéma italien a une certaine cohérence qui s'exprime dans des refus communs et une volonté polémique de dénoncer la mystification de la restauration démocrate-chrétienne. Il est encore trop tôt pour dire si cette unité est susceptible de résister à une inflexion vers *la gauche de la politique italienne* : toujours est-il que Zurlini, Petri, De Seta et Rosi ont commencé à chercher la voie d'un véritable réalisme et, par-delà, d'une synthèse entre l'attention à la réalité et l'apport d'un nouveau langage cinématographique. J'ai cité avec ces quatre noms les atouts majeurs du cinéma italien d'aujourd'hui. Reste que l'Italie de 1962 bouillonne d'une activité qui découvre chaque mois de nouveaux cinéastes. Que feront demain les jeunes collaborateurs de *Le italiane e l'amore*, l'enquête de *Zavattini ?* Que donneront demain des cinéastes discutés, comme l'écrivain Pasolini, Ermanno Olmi (l'auteur de *Il posto)*, Maselli et Franco Rossi ? Ou bien que devons-nous attendre de ceux que nous connaissons mal, comme Florestano Vancini, metteur en scène de *La lunga notte del 43 ?* Le cinéma italien actuel est riche de possibilités, suivi par le public italien et étranger, et soutenu par une politique de production souvent intelligente : nous entendrons encore parler de lui.

Jacques JOLY.

DOV'È ROSSELLINI ?

par Jean-André Fieschi



Grâce à un système de son invention, Roberto Ross
manœuvre lui-même, au cours de la prise de vue
travelling optique.

1

C'EST aujourd'hui seulement, où nous commençons à avoir quelques lumières sur la période récente de Rossellini, que le méconnu *General della Rovere* prend tout son sens. Œuvre de transition, étape vers autre chose, cette étape, loin d'être le signe de je ne sais quelle hypothétique déchéance ou renoncement, nous semble, après la maîtrise suprême de *Viva l'Italia,* avoir été la naissance d'une véritable seconde jeunesse, et cela malgré l'exécution sommaire (ou la tentative d'exécution), à son berceau même, de certains rosselliniens, déçus que l'auteur de *Voyage en Italie* osât les surprendre, désappointés à l'intérieur de leur confort esthétique parce qu'on leur donnait autre chose que ce qu'ils attendaient. Cet enterrement précoce, de celui qui demeure un des plus grands parmi les cinéastes que nous aimons, ne laisse pas d'être inquiétant : l'attitude critique consistant à donner tort à l'artiste au moment où on ne le suit plus dans la progression de sa rêverie intime dénote chez l'amateur un manque de modestie qui se retourne nécessairement contre lui. Ceux qui, non contents de n'avoir pas vu, jettent la pierre à Rossellini, ne discréditent qu'eux-mêmes.

2

Le General della Rovere donc, et la sorte de cassure qu'il introduit dans la continuité de l'œuvre rossellinienne, exige de nous un certain nombre de questions, ainsi qu'une relecture, à sa lumière, des films antérieurs.

De ces films, fondés essentiellement sur une succession d'états de grâce ou de renoncements momentanés, de la part d'âmes en chemin vers leur vérité profonde, quelle approche avions-nous ? En aucun cas celle d'une participation active, mais plutôt ce qu'on pourrait appeler une passivité réceptive : si, avec ces êtres déchirés, toujours au bord de quelque gouffre mental que selon les cas ils franchissaient (*Voyage en Italie*) ou non (*La Voix humaine*) un contact affectif se produisait, l'espace incroyablement pur, asphyxiant à force de pureté dans lequel ils se mouvaient, peu à peu, comme malgré nous, nous enveloppait, devenait irrémédiablement nôtre, transformant ainsi notre distance naturelle de spectateur en une imperceptible progression vers l'infinie tendresse, à leur égard, d'une communion.

Communion d'esprit, mais non communauté d'actes. Et, partant, passivité, parce que le spectateur rossellinien subissait plus l'évidence de certains gestes inoubliables, au terme d'ascensions ou d'itinéraires bouleversants (*Europe* 51, *Le Miracle*), qu'il ne les « agissait » avec leurs protagonistes.

Et cependant passivité réceptive, parce que le refus, quel qu'il soit, d'ordre formel ou moral, face à ces évidences sensibles, rejetait inexorablement celui qui y succombait dans l'impossibilité totale d'atteindre la substance de ces œuvres qui, pour reprendre la définition de Jacques Rivette, « *rejoignent le temps dans une immobilité douloureusement maintenue, qui s'épuisent sans faillir dans la station périlleuse à une cime comme irrespirable...* »

A y regarder de plus près, cette passivité réceptive, ouverture nécessaire et suffisante aux fluides les plus secrets de splendeurs jusqu'à Rossellini tues sur les écrans, n'était pas seulement le fait du spectateur. Mais aussi la démarche même des personnages de notre cinéaste, toujours conduite comme malgré eux, comme par une volonté autre, vers leur vérité profonde. Cela par suite de hasards, en lesquels on pouvait voir une sorte de fatum chrétien, comme la mort du fils d'Irène Girard dans *Europe* 51. Hasards et facteurs externes : le dépaysement (presque au sens que conférait Montaigne à ce mot. Ou encore au sens chimique de « changement de milieu », lorsqu'un corps a besoin pour se révéler qu'on expérimente ses réactions dans un autre milieu que celui dans lequel il s'est développé) pour *Voyage en Italie ;* la guerre pour *Paisà* et les deux autres volets du tryptique.

Cette extériorité des facteurs de révélation faisait de ces films des œuvres sur l'attente : « *Je sais combien une attente est importante pour arriver à un point, alors je ne décris pas le point, mais l'attente* », disait Rossellini dans son premier entretien avec les *Cahiers*.

Ses films s'achevaient d'ailleurs une fois atteint ce point vers lequel tendait obscurément l'attente de ses personnages. Toutefois, pour les conduire vers ce qu'ils ignoraient, le point de départ, l'origine par la suite niée de cette attente, était généralement une absence de valeurs ou même une fausse valeur : ainsi l'indifférence de Bergman et Sanders au début de *Voyage en Italie* ou la mondanité de Bergman dans les premières séquences d'*Europe* 51. Ou encore l'incompréhension du monde de certains héros de *Paisà*, faisant d'eux, au début des épisodes, des êtres dans les ténèbres : la Sicilienne, le Noir américain à Naples... Cela reste vrai, on le verra, jusqu'au *Général della Rovere* et à *Era notte a Roma.*

Ce point de départ étant négatif, cette attente dont parlait Rossellini apparaît plutôt comme une progression lente et semi-inconsciente vers une lumière (l'Autre, Dieu, l'Amour de façon générale), et le passage d'une valeur fausse, par laquelle le personnage était maintenu dans l'ignorance, à une valeur positive, éclairante.

De cette progression vers une positivité fondamentale, tantôt concrète, tantôt métaphysique, il est certain, et c'est là une seconde idée essentielle, que les personnages en possédaient les germes, puisqu'il suffisait d'une pression extérieure pour libérer les flots intérieurs de leur être et conduire celui-ci à l'idée consciente de sa lumière. (Lumière d'ailleurs toujours subjective, individuelle. Rossellini ne nous a jamais demandé de croire à un monde où des



Sandra Milo et Vittorio De Sica dans *Il generale della Rovere.*

valeurs transcendantes existent, ainsi que l'affirment certains béotiens de mauvaise foi, mais à des êtres pour lesquels ces valeurs se dévoilent, ce qui n'est pas la même chose. Cela a son importance, puisque dans *Viva l'Italia,* pour la première fois, l'idée est imposée comme vraie par-delà celui qui la défend, et qu'elle n'est plus extra-mondaine, comme celle de la grâce, ou de Dieu, ni affective, comme celle de l'Amour, mais mondaine et concrète : c'est de l'Histoire dont il est question, mais n'anticipons pas.)

3

Passivité réceptive, passage d'une valeur à une autre imposée de l'extérieur aux héros, *Voyage en Italie,* géniale mise en scène d'une latence, confirme et enrichit ces notions par l'expression de ce qui nous semble être l'idée motrice, poétique, de Rossellini : celle du Feu.

« *Si le cinéma est l'art du feu,* écrivait Jean Douchet, *Rossellini serait le cinéaste par excellence dont l'œuvre entière puise sa vitalité dans l'imagination du feu qui couve pour s'embraser au contact de la chaleur intime.* » La lumière, ici l'Amour, existe déjà à l'intérieur des héros dont les rapports secrets sont dévoilés par la caméra, à l'aide de ces fameux panoramiques sur le paysage, reliant sans arbitraire Bergman et Sanders, pourtant séparés spatialement. *Un feu intérieur les dévore, sans que leur aspect physique,* froide cuirasse d'indifférence et de mondanité, en soit corrompu. Il s'irradie en eux, bouillonne au rythme de pulsions comme souterraines, qui sont celles-là mêmes de la « terre du miracle » (Rohmer) où vont se dévoiler leurs âmes dans leur nudité première. Leur brouille apparente, leur séparation physique, mensonges des surfaces visibles, sont niées par le cosmos, fabuleux miroir qui leur renvoie l'image de leur embrasement intime : lors des expériences d'ionisation, une épaisse fumée s'exhale et court au-dessus des petits cratères, sous les regards étonnés de Bergman. Puis les deux corps enlacés, pétrifiés pour l'éternité en une mort soudaine sous les ruines de Pompéi, provoquent une émotion proche des larmes. Mais c'est seulement avec le déchaînement de la foule autour du miraculé (jamais idée intellectuelle ne fut rendue si sensiblement) et la séparation momentanée du couple au bord de sa rupture, que provoquaient ces forces *brutalement libérées, qu'ils prenaient soudain* conscience de ce qu'ils avaient été vraiment ; et plus encore de ce qu'ils deviendraient, en sachant ce qu'au fond d'eux-mêmes ils représentaient l'un pour l'autre.

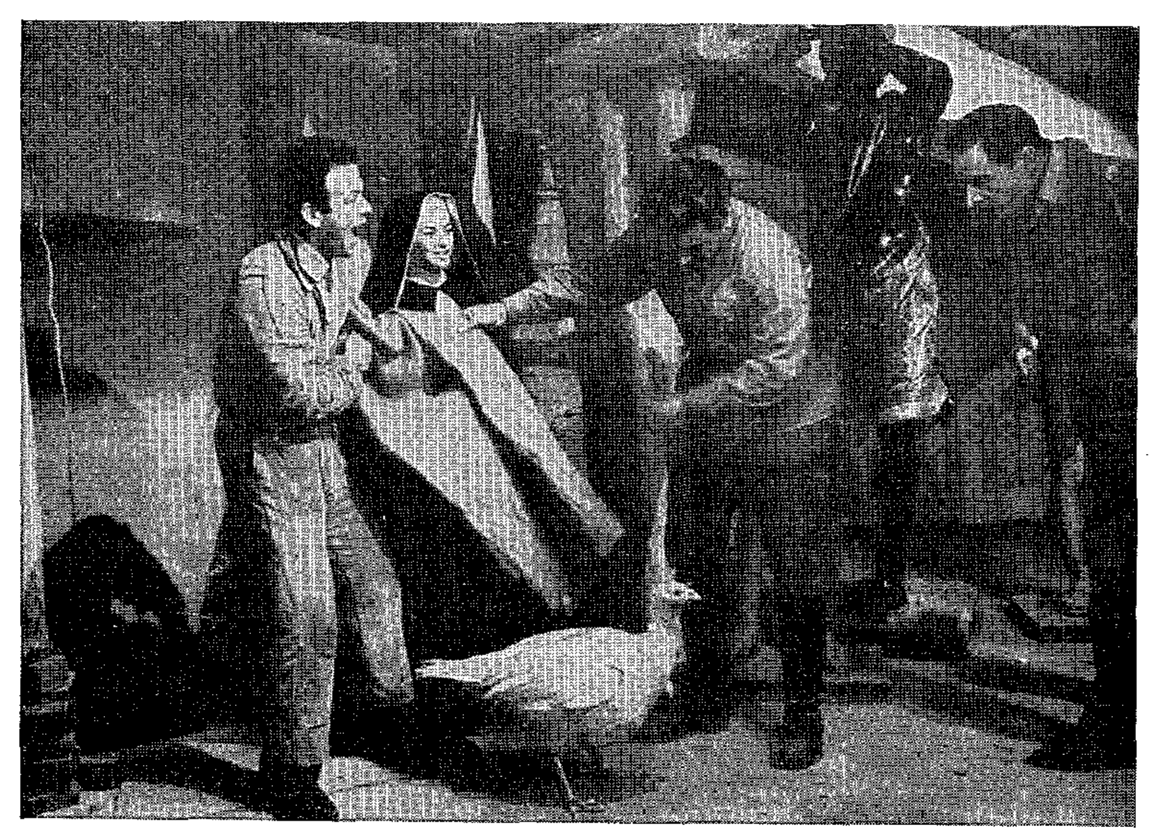
Ainsi ce feu profond interne, rétracté, avait besoin pour émerger de sa latence d'un choc avec des forces qui n'étaient pas siennes, puis d'une rencontre, pour le faire éclore à la lumière, avec un feu d'ordre supérieur, *ici l'évidence, plus haute, du feu mystique.*

4

Et certes, au Bertone du *Général della Rovere* aussi, la vérité était imposée par le déroulement extérieur des situations, non par un choix *a priori* et conscient. Mais, si ce film marque une étape dans la carrière de Rossellini, c'est pour deux raisons, étroitement liées, l'une thématique et l'autre formelle. D'une part, le faux général compensait la vanité d'une vie négative, en transformant sa mort, par un choix positif, en un acte d'héroïsme (Bertone étant un homme, sa vérité se *dévoile amour-sacrifice et non amour-échange).* D'autre part, pour la première fois, Rossellini employait le pancinor. Rencontre capitale, car cet élément stylistique, loin d'être une facilité, comme on l'a dit absurdement, flattant sa paresse, l'amènera non seulement à réinventer proprement l'objectif à foyer variable, ce qui serait malgré tout, en soi, d'un intérêt limité, mais aussi à découvrir, à partir de cet *élément,* en le traitant comme moyen, non comme fin, une nouvelle conception de l'espace qu'il développera dans deux directions différentes, et la première dans ces *Evadés de la nuit* dont il nous faut parler maintenant.

5

Era notte a Roma conte encore l'itinéraire d'une femme qui passe de la conscience de soi à la conscience d'autrui, de l'égoïsme à l'amour, autrement dit des fausses valeurs aux vraies. Cependant ces valeurs vraies, qu'elle ne discerne pas au début du film, comme tant d'héroïnes rosselliniennes précédentes, puisqu'elle vit uniquement en fonction d'un bien-être physique, existent déjà en face d'elle, et dirait-on, contre elle. Rappelons que le commentaire subjectif du Major Pemberton (Leo Genn), dans la première séquence, dit que les Italiens qui recueillaient des étrangers évadés le faisaient surtout par charité chrétienne. Or Esperia (Giovanna Ralli), déguisée en nonne avec ses deux complices du marché noir, à la recherche de vivres dans les campagnes, ne présente que la feinte apparence de cette idée chrétienne. Elle offre, avec les deux *autres fausses religieuses, une image* de collaboration à trois, fondée sur la tricherie. A cette réunion foncièrement inauthentique d'êtres, s'oppose



Renato Salvatori, Giovanna Ralli, Serge Bondartchouk et Leo Genn dans *Era notte a Roma.*

immédiatement une image authentique, celle des trois prisonniers tapis dans l'obscurité d'une cave (donnée en prime par les paysans contre des jambons), et qui ne sont pas unis, eux, par une collaboration, mais, au contraire, par l'idée plus haute d'une solidarité, d'une fraternité.

Commencée en extérieurs — immédiatement pressentis comme néfastes par les images de bombardements, tirés d'actualités de l'époque, qui ouvrent le film — l'œuvre semble, pour reprendre un terme de Bachelard, en une dialectique du dehors et du dedans, se rétracter sur elle-même en des espaces de plus en plus clos, jusqu'à celui de ce grenier, présence charnelle de la sécurité, où Esperia trouvera sa vérité à travers celle de l'Autre.

Et à l'intérieur de ce grenier, qui contient admirablement l'idée de refuge (à travers cette idée aussi, celle de tous les refuges), dans cet espace chaleureusement replié sur lui-même, se révéleront les véritables rapports entre Esperia et ceux qu'elle considère, au début, comme des gêneurs. Ses répugnances, peu à peu, cèdent devant l'évidence de ce qui existe à un niveau supérieur à celui de sa vie strictement matérielle. (Là aussi, un feu interne a besoin, pour être, d'un contact avec un feu plus profond qui le révèle et l'enrichit.) Si le départ des prisonniers, rendu impossible par la jambe blessée de l'Américain (Peter Baldwin), provoque d'abord chez elle une crise de nerfs, elle retiendra un peu plus tard le Russe qu'une étourderie, entraînant le refus de conduire les autres à leur perte, condamnait à une mort certaine.

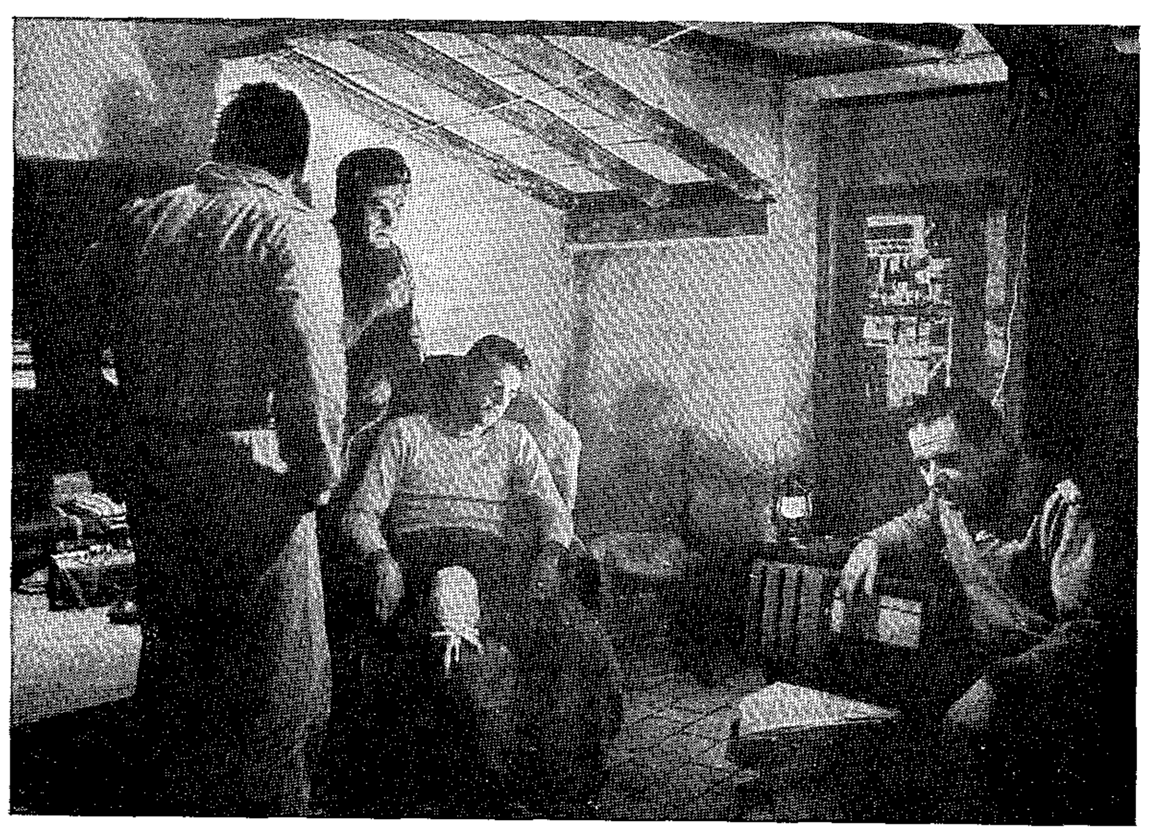
Selon la coutume slave, Fiodor, avant de vouloir partir, les avait fait s'asseoir en rond, elle, son fiancé Renato et ses deux amis étrangers. Le cercle formé par les regards des cinq personnages se tournant successivement l'un vers l'autre est alors l'image même de cette communion en train de s'établir. La scène, ressentie comme une plénitude atteinte par des êtres qui se sont trouvés au-delà des barrières factices de ce qui n'importe plus, c'est-à-dire ce qui est extérieur (différence de nationalité, de langue, d'idéologie), progresse à l'intérieur du film jusqu'à trouver son aboutissement lors de la séquence du réveillon de Noël, et de l'échange des cadeaux.

Le grenier, par suite de cet espace interne noué par la ronde des regards, devient dès cet instant l'image nécessaire du bonheur, de la sécurité. Dans la seconde partie du film, qui en développe la nostalgie, le Major Pemberton ressent son absence comme un manque, et ses regards, lors de ses promenades sur les toits du palais, se portent vers lui. Un soir, il y revient dormir ; et il salue les merveilleux anges de bois d'un geste fraternel. Anges dont la motivation, loin d'être imputable à un formalisme de mauvais aloi, est double : logique, au premier chef, puisqu'il s'agit d'un grenier de princes, et, ce qui est beaucoup plus capital, poétique au second. En effet, cet espace intime du monde, ce refuge, semble avoir sécrété une mythologie particulière, harmonie de douceur et de sereine beauté. Disposées en crèche, le soir de Noël, les statues n'exprimaient-elles pas le regret d'une pureté primitive, de toutes les quiétudes et chaleurs perdues, celles d'une enfance dont le contact semble soudain ressurgir du fond des ténèbres.

Si je parle de regret, de nostalgie, c'est que dans *Era notte a Roma,* contrairement à *Viva l'Italia,* tout existe par rapport à un passé, même fort proche. Chaque geste, chaque regard, à peine aboli, y appelle la tristesse de n'être déjà plus. L'espace clos est constamment préféré à l'espace ouvert, synonyme de mort, de destruction (les bandes d'actualités, l'exécution de Fiodor (Serge Bondartchouk), ou de disparition : tous ceux qui sortent de cet espace clos, en effet, disparaissent, soit par l'anéantissement (le Russe et Renato) soit par l'action (l'Américain), et comme si le feu externe, crachat des mitraillettes ou des canons allemands, menaçait le feu intime. D'où le refus de l'action, malgré ce qu'il en dit, du major Pemberton, parce qu'il lui préfère le regard embrasé d'Esperia. Tout les conduit effectivement l'un vers l'autre, et la séquence de Noël, où ils se tiennent déjà par la main, apparaît prémonitoire. Le seul acte vraiment commis par le Major sera le meurtre du boiteux Tarcisio (Georges Petrarca). Car précisément ce dernier veut arracher Esperia à ce qui est devenu aussi le monde de Pemberton, monde qu'il ne veut plus quitter, même s'il se pare à ce moment particulier des sombres teintes du cauchemar (1). Puis au dernier plan, tandis que Rome entière chante sa libération et la fin de la nuit, Esperia, par ses larmes, cède physiquement devant le cauchemar enfin résorbé, ultime refus de son être avant l'ouverture à l'autre, et révèle ce film comme ce qu'il est de bout en bout : un sublime poème d'amour. « Je reviendrai », dit Pemberton, car si la nuit est terminée, le jour reste à construire.

D'une certaine façon, Esperia c'est encore Bertone, puisque c'est aussi sans choisir, en subissant, qu'elle accède à sa vérité. D'autre part, *Era notte a Roma,* ce titre même, au passé, étant significatif, laisse le souvenir d'un film entièrement refermé sur lui-même, en un emboîtage d'espaces de plus en plus secrets : l'Italie, Rome, le quartier Tor di Nona, la maison d'Esperia, son grenier. Si le pancinor relie les personnages en exprimant visiblement leurs pulsions profondes (jouant par là le rôle, dans l'unité de lieu, des panoramiques de *Voyage en Italie* dans la séparation spatiale), on se souvient surtout d'un continuel mouvement arrière. Même si les mouvements avant existent, ils sont par leur violence, et dirions-nous volontiers pour rester fidèles au mythe du feu, par leur fulgurance, ressentis comme le viol brutal de l'âme de ceux qu'ils traquent. Cela devient même, par un mouvement de retour, en transformant l'émotion morale en sensation physique, viol du spec-

(1) Ancien prêtre défroqué, donc arraché à un refuge, sa claudication, ses regards sournois le désignent comme une bête malfaisante. Il cherche tout le long du film à débusquer de leurs refuges ceux qui en ont un : *Renato, Esperia,* etc.



Renato Salvatori, Serge Bondartchouk, Peter Baldwin et Leo Genn dans *Era notte a Roma.*

tateur. De là, l'impression de recul perpétuel, valable à tous les niveaux : temporel par la mélancolie de ce qui a été, et spatial par la volonté de Pemberton de toujours revenir vers le grenier, le plus fermé de tous les espaces.

Sans remonter jusqu'aux motivations psychanalytiques d'une telle conception, ce qui serait ici sans intérêt véritable, je pourrai ajouter que cet espace m'apparaît féminisé. Non d'ailleurs au sens strict du terme, ni parce que c'est sur Esperia qu'il se referme, mais en un sens presque cosmique et, en tout cas, poétique. Au sens, par exemple, où Bachelard remarque, dans la « Poétique de l'espace » que les maisons ne sont construites par les hommes qu'en ce qui concerne l'extérieur, alors que l'intérieur, lui, est d'essence purement féminine. Dans *Era notte a Roma,* qu'est-ce que l'extérieur, sinon la guerre, c'est-à-dire l'expansion virile dans le sens néfaste du terme ? A cette expansion s'oppose la rétraction féminine de ce foyer où le sens du feu est celui de l'intimité, non de la destruction. (Qu'on se souvienne de la première nuit dans le grenier. Au dehors, on entend gronder l'orage. Esperia offre aux prisonniers des cigarettes, et la fumée qu'ils aspirent voluptueusement recèle toutes les vertus de ce feu intime. De même, c'est dans la main tendue de l'ange qu'elle fixait la lumière, une bougie...) Intimité qui ignore l'hostilité et ses sourdes menaces, petit espace clair-fermé qui nie les ombres du grand espace ouvert. Féminisé, il devient affectif, puisqu'il se pare des prestiges du réconfort et de la paix gagnée qu'on attribue à ces lieux secrets où nous ramènent nos « rêveries du repos » : les coquilles, les gîtes, les nids, les refuges...

6

Era notte a Roma est une œuvre synthèse. Du point de vue de l'évolution de Rossellini, on pourrait la sous-titrer « l'ancien et le nouveau ». Ce qui est ancien, c'est l'idée de passage d'une valeur à l'autre, l'idée de latence, donc de feu interne. Ce qui est nouveau, c'est, au niveau de la mise en scène, la fluidité d'appréhension, grâce au pancinor magistralement utilisé, de l'espace refermé sur lui-même.

Je parlais tout à l'heure de directions différentes d'utilisation du pancinor. Spinoza disait que toute détermination procède d'une négation : construit sur la nostalgie du passé, *Era notte a Roma* exigeait le mouvement arrière. Fondé au contraire sur la nostalgie de l'avenir, et sur la conquête d'un espace constamment à vaincre, *Viva l'Italia* expérimente et nécessite le mouvement avant, expansif, viril.

Certes, cet espace expansif n'est pas absolument nouveau, il semble même qu'il doive falloir en chercher les germes assez loin dans l'œuvre antérieure de Rossellini, dans *Paisà* par exemple, et plus exactement dans l'admirable épisode florentin : on se souvient de l'infirmière cherchant à trouer l'espace barricadé et menaçant de Florence en proie aux combats pour sa libération, afin de retrouver celui qu'elle aimait. Les mouvements d'appareil, en quête d'un possible passage, cernant sans le fermer cet espace de mort, ces panoramiques reliant une rue à une autre, ou bien dévoilant l'étendue grise des toits, réclamaient déjà le pancinor auquel Rossellini, par nécessité interne, était voué. Rétrospectivement, tous ces films, aujourd'hui, nous semblent avoir réclamé cette perfection technique, de même que les films de Renoir, après *Le Testament du Docteur Cordelier* et *Le Déjeuner sur l'herbe* apparaissent tous comme des approches et des prémonitions de la technique de prise de vues à caméras multiples. C'est le privilège des plus grands, et la plus haute vertu d'un art, que d'anoblir un instrument et l'élever au rang d'indispensable moyen d'écriture.

7

Il faut se retenir, devant *Viva l'Italia,* pour ne pas entonner le couplet facile, et combien fonctionnel ici, du lyrisme. On serait pourtant excusable, tellement cette œuvre éclatante recèle de pouvoirs exaltants, regorgeant à la fois de l'esprit juvénile le plus conquérant, et sertie de maturité subtile, tantôt sereine, tantôt austère...

Disons tout de suite que *Viva l'Italia* se rattache à *Era notte a Roma* par une structure un peu semblable, quoique de sens contraire : il s'agit aussi de dialectique du dehors et du dedans, mais ici, au lieu que les personnages trouvent leur vérité dans les scènes d'intérieur, celles-ci sont ressenties comme un *manque.* La passivité du héros rossellinien s'y transforme en un besoin d'activité, exigeant un espace en éclatement. A l'intérieur des caves, des maisons, des villes, s'élaborent les fébriles préparations de la conquête, se condensent les forces vives, prêtes à exploser. Plus de nostalgie, sinon celle, frémissante et raisonnée, de l'avenir à construire. Car le sujet de *Viva l'Italia* n'est plus une femme. Ce n'est même plus un homme, c'est Garibaldi, et à travers lui c'est l'idée, l'idée-force, l'idée en marche qui requiert maintenant non plus notre passivité, même réceptive, mais notre activité.

Le film commence là où les autres films de Rossellini s'achevaient, c'est-à-dire que la vérité étant pour une fois une donnée, l'attente sera la progression de cette idée. (On pourrait même dire que Garibaldi, c'est en quelque sorte Bertone qui, au lieu d'être fusillé, quitterait sa prison, à la fin du *Général della Rovere,* s'étant persuadé qu'il a un rôle à jouer). Parti de Sicile, (où des conspirateurs préparent l'insurrection dans une cave !) Garibaldi voit de jour en jour grossir ses troupes, bien maigres au début. Il gagne des batailles que seule la foi extrême qu'il sait communiquer à ses hommes, qu'il appelle *ragazzi* (mes enfants), peut permettre. Ce à quoi tend la progression, ou l'attente, ce n'est plus à « l'autre », donc à une vérité subjective, mais partant de la vérité, c'est aux autres, donc à l'Histoire, c'est-à-dire à la vérité objective.



Viva l'Italia!

Vérité qui ne se referme pas sur elle-même, mais irradie. On retrouve naturellement, amplifiée, l'image motrice du feu, non plus interne, mais la flamme en expansion, qui, issue du feu-père, Garibaldi, s'étend sur l'espace-à-vaincre en un millier de foyers, les chemises rouges des *ragazzi*. C'est visiblement, sans latences, que l'espace s'embrase...

Et ces mille forces, dépendantes d'une idée conquérante, ne se dispersent pas, mais, par le canal de la volonté qui les guide, tendent à la plus belle des fins, celle de l'unification.

Si, pour la première fois, la progression physique d'une idée à travers l'espace nous est ainsi montrée, et si cette progression a pour but avoué de relier entre eux des espaces à vaincre, la parabole semble claire : par delà son ou ses sujets apparents, *Viva l'Italia,* mise en scène à l'intérieur de la mise en scène, est pour Rossellini, comme l'étaient à d'autres degrés *Les Contes de la lune vague* pour Mizoguchi, *L'Affaire Cicéron* pour Mankiewicz, *Fenêtre sur cour* pour Hitchcock, ou le dernier *Mabuse* pour Lang, une réflexion profonde et précieuse d'un cinéaste sur son art.

Que Rossellini ait résolu ses problèmes en termes de conquête, qu'il ait transformé la passivité en activité, le feu intérieur en feu expansif, laisse peut-être présager de son

évolution future un infléchissement vers les propos du moraliste. A la fois retour aux sources (*Les Fioretti*), et force amassée pour l'avenir. Ne définissait-il pas le néo-réalisme, il y a maintenant longtemps, comme une position morale de laquelle on regarde le monde, et qui ne devient qu'ensuite position esthétique ?

Mais ce moraliste avait auparavant trop de tendresse pour ses personnages, que nous ne pouvions juger parce qu'ils étaient des projections de nous-mêmes, proches de nos souffrances et de nos espoirs. Or, même s'il est fort heureusement humanisé, même s'il nous parle de ses rhumatismes, on ne saurait vraiment s'identifier avec un personnage historique tel que Garibaldi. Le moraliste expose plus volontiers des idées que des âmes, même si au cinéma l'une va difficilement sans l'autre.

A cet égard, l'épisode où apparaît Giovanna Ralli est significatif : la mise en scène de la seule femme du film (en qui, donc, l'affectivité se manifeste le plus clairement) donne l'impression d'un film dans le film, et presque d'un flash back. Le choix de l'interprète évoque évidemment *Era notte a Roma*, la manière d'appréhender l'espace, une fois de plus, l'épisode florentin de *Paisà*. Giovanni Ralli meurt en courant prévenir d'un danger les garibaldiens qui vont débarquer. Son geste ultime est celui d'une opposition. Et son sacrifice a deux sens : pour elle d'abord, bien sûr, mais aussi, me semble-t-il, pour Rossellini.

8

Qu'est-ce à dire ? Loin de s'être appauvrie, la pensée de Rossellini s'est épanouie. Je parlais de seconde jeunesse. Je préférerais le terme de seconde maturité. De cette seconde maturité, *Viva l'Italia* est à ce jour l'œuvre phare, de même que *Voyage en Italie* était la clef des œuvres de la première période. Rossellini propose de nouvelles valeurs, de nouvelles forces. Le sens du feu, le feu lui-même, ont évolué.

Il y a les cinéastes dont l'imagination baigne ses racines aux sources de la sensibilité, dans la grande lignée de Murnau et de Mizoguchi, et dont aujourd'hui un Nicholas Ray offre l'exemple le plus séduisant. Ils n'élaborent pas le monde, mais le regardent, et celui-ci leur renvoie l'image de leurs propres richesses, comme un frémissant miroir.

Et ceux dont l'art est puissance, intelligence, structuration du réel en des arabesques et des reliefs dont leur intellect possède les clefs. Il faudrait ici nommer Lang, Hawks, et dans une très moindre mesure, Losey.

Les premiers s'imprègnent, s'ouvrent aux ondoiements les plus divers.

Les seconds, plutôt, refusent, construisent par négations.

Bien sûr, chez tous les grands, ces deux termes de l'imagination, loin de s'exclure, s'animent l'un l'autre, mais ce que je veux dire, c'est que presque toujours, malgré tout, si l'œuvre d'art est un produit harmonieux de ces deux facteurs, paradoxalement, c'est une harmonie où ces deux facteurs ne sont pas égaux. Je sais bien, aussi, que parfois la fusion est si intime qu'il devient impossible de discerner laquelle de l'intelligence ou de la sensibilité l'emporte (Hitchcock).

Tout cela pour dire néanmoins que Rossellini est un des seuls (avec Renoir) a avoir accompli le chemin qui sépare la démarche sensible de la démarche intelligible. D'où vient sans doute en partie l'incompréhension quasi totale où l'on tient généralement les œuvres récentes de ces deux maîtres.

Rivette écrivait prophétiquement dans sa « Lettre sur Rossellini », au moment de *Voyage en Italie* : « *A ce point pur, il est permis de penser que Rossellini aussi saura monter (et s'y accoutumer) dans un lustre ou deux... Il est temps encore de le suivre, avant qu'en lui-même à son tour l'éternité...* »

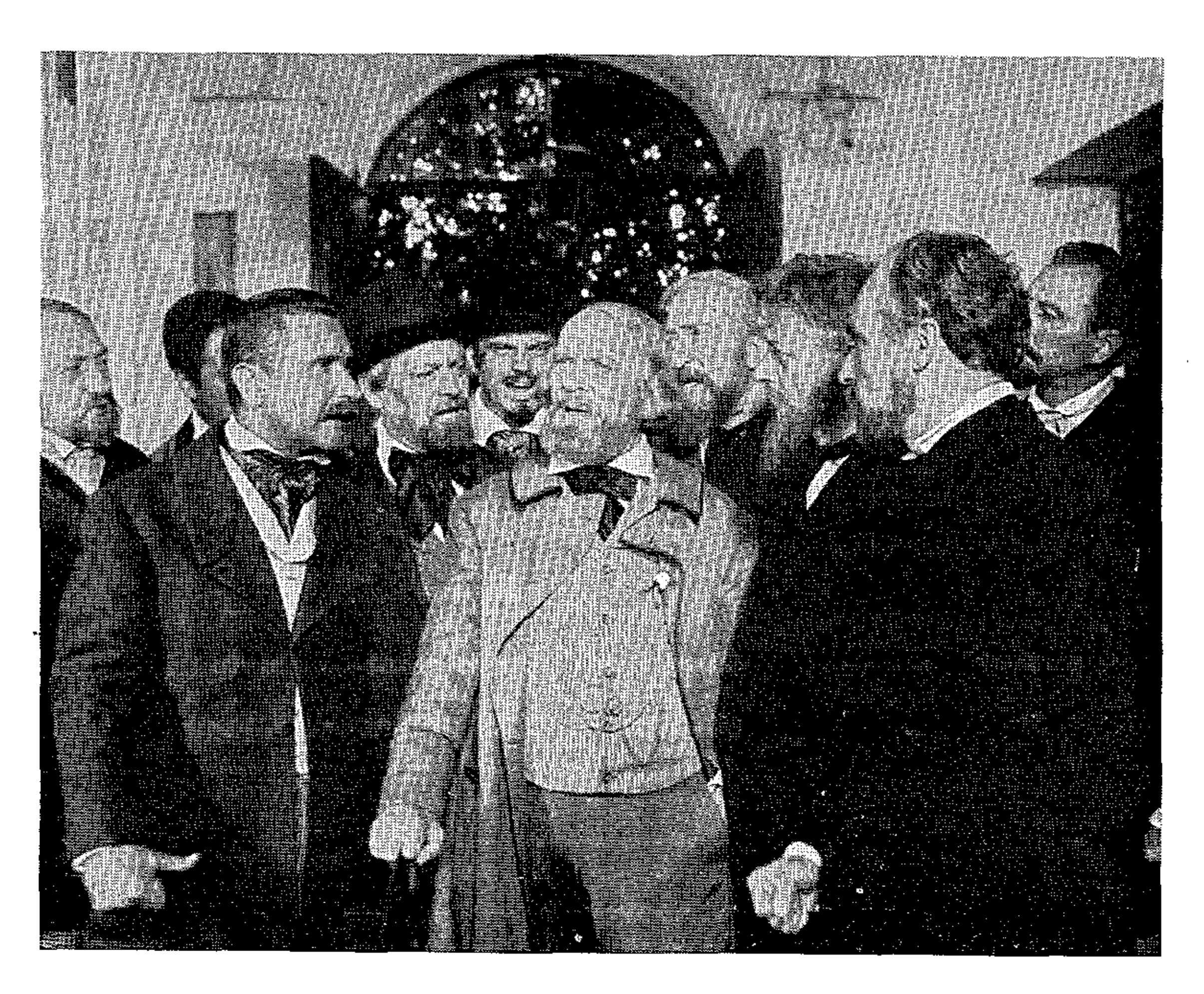
Je tiens ce pas pour accompli. Il fut un temps où l'on pouvait appliquer la forme des films de Rossellini à autre chose, où l'on en pouvait tirer des enseignements, des leçons de sensuelle appréhension de l'univers.

Aujourd'hui, où il a résolu pour lui seul ses problèmes formels, qui pourra encore employer le pancinor comme Rossellini sans sombrer dans le plus éhonté (même s'il est respectueux) des plagiats ? L'œuvre s'est refermée sur l'intelligence suprême de celui qui l'a conçue ; comme celle, pure ou lointaine, de Lang ou d'Hitchcock.

Puisque l'art de Rossellini a changé, l'attitude de la critique à son égard doit aussi changer. La critique intuitive, telle que l'a pratiquée Rivette dans sa « Lettre » ne saurait plus s'appliquer à *Viva l'Italia*. Si la démarche critique doit, pour être valable, tenter d'épouser celle du créateur, il nous faudra maintenant discerner des idées directrices, voir activement et non plus se laisser pénétrer.

« *Dov'è Rossellini ?* » A cette question pseudo-lucide que seuls, après *Viva l'Italia* les aveugles peuvent encore poser, il vaut mieux répondre par une exclamation qui est aussi un pari, et que nous sommes, faut-il le dire, sûrs de gagner : « *Viva Rossellini !* »

Jean-André FIESCHI.



Paolo Stoppa et Renzo Ricci dans *Viva l'Italia !*



Mylène Demongeot, dans *La Bataille de Marathon*, de Jacques Tourneur.

L'AGE DU PÉPLUM

par Jacques Siclier

SUJETS antiques, bibliques, mythologiques; déploiement de figurants toujours plus nombreux ; batailles navales et terrestres ; sacs de villes conquises ; banquets et orgies ; catastrophes, jeux du cirque, couleurs, scope et quoi encore ? Le film à grand spectacle attire les foules. Cecil B. de Mille en est resté le maître le plus populaire et comme on ne prête qu'aux riches, un spectateur anonyme, interrogé dans la rue pour une émission de télévision de Marcel L'Herbier consacrée à l'auteur des *Dix commandements*, pouvait déclarer sans, après tout, tellement se tromper : « Je ne manque jamais les films de Cecil de Mille. *Ben-Hur*, c'est quelque chose ! »

De même que le nom de Cecil B. de Mille reste associé à tous les films à grand spectacle américains, celui d'Hollywood reste lié, dans l'esprit du grand public, à un genre que le cinéma italien semble avoir repris aujourd'hui à son compte et qu'il a, en fait, créé. *La Prise de Rome, Les Derniers Jours de Pompéi, Quo Vadis, Spartacus,*

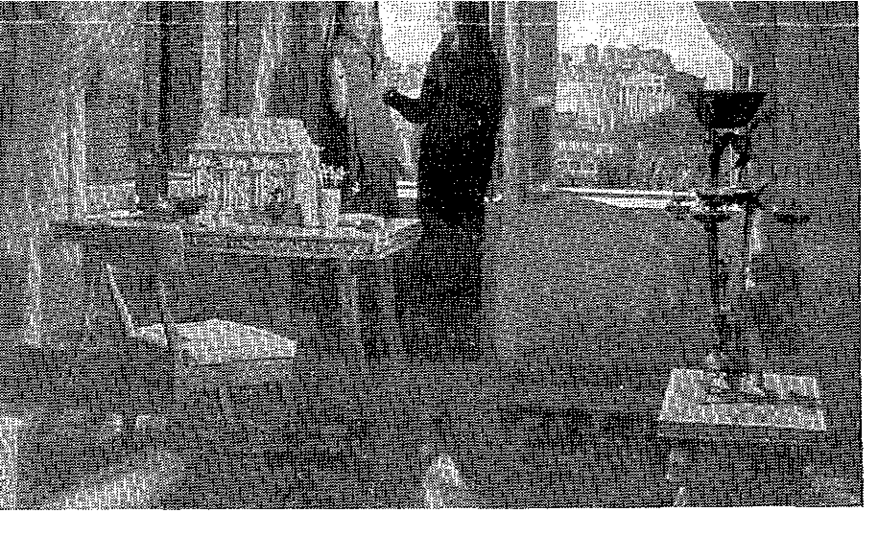
La Chute de Troie, *Jules César* et *Messaline* furent, à partir de 1910, des spécialités italiennes dont le succès commercial considérable donna l'idée aux producteurs américains de travailler, à leur tour, dans le grandiose antique. Rendons à César ce qui appartient à... Giovanni Pastrone dit Piero Fosco. *Cabiria* (1914) « drame gréco-romain-punique » selon son scénariste Gabriele d'Annunzio (six mois de tournage, 20.000 mètres de pellicule impressionnée dont 4.500 furent conservés pour le montage définitif, quatre heures de projection, etc.) est le premier monument, le premier grand classique d'un genre en plein essor, non sur les rivages de la Californie, mais du Latium.

Une tradition nationale

Le film à grand spectacle est une tradition nationale italienne. Il représente là-bas, en dépit des changements de mode et des bouleversements économiques et sociaux, un genre populaire qui est au cinéma ce que l'opéra à *bel canto* du XIXe siècle est à l'art lyrique. Il pouvait se substituer à ce divertissement favori des Italiens sur le plan, justement, du spectacle. Ne rendait-il pas, d'une manière encore plus fastueuse et d'apparence plus réaliste, les artifices de la machinerie, des décors et de la figuration ? N'était-il pas quelque chose comme « l'opéra en mieux » sur le plan de la mise en scène ou ce qu'on appelait ainsi, c'est-à-dire la mise en place d'éléments décoratifs et spectaculaires. *Cabiria*, si l'on veut, prolongeait *Aïda*. La représentation d'un grand opéra exige certaines conventions scéniques que le public italien retrouvait, amplifiées, dans les grandes productions dites antiques, grâce à une dimension supplémentaire : l'espace. Et le scénario de *Cabiria* (pour s'en référer toujours à l'exemple-type) n'était pas plus abracadabrant que le livret du *Trouvère*. Le mécanisme mélodramatique et l'effusion lyrique resteront, en gros, des caractéristiques communes aux deux genres. Le film à grand spectacle s'étant facilement imposé ne se limita d'ailleurs pas à ce que Nino Frank appelle « les pièces montées romaines ». Les films de cape et d'épée, avec ou sans Borgia, les adaptations wagnériennes ou shakespeariennes, et même les illustrations de l'histoire de France, se rattachent à ce courant. Des fameuses pièces montées romaines, dont les trois spécialistes furent Mario Caserini, Enrico Guazzoni et Pastrone-Fosco, on peut dire toutefois qu'en puisant leur inspiration dans un passé glorieux, elles satisfaisaient à la fois le goût du spectacle le plus débridé et celui du prestige.

Les épopées mussoliniennes

C'est pourquoi le régime mussolinien, ayant fondé Cinecitta, voulut, après des années de relative disparition du genre (disparition causée surtout par celle, presque complète, de l'industrie du cinéma en Italie après la première guerre mondiale), le faire revivre pour édifier les foules. *Scipion l'Africain*, de Carmine Gallone, immense machine prétentieuse et boursouflée était destinée à la fois à en mettre plein la vue aux producteurs d'Hollywood devenus champions en la matière (l'Italie supprima ses importations de films américains en 1938) et à rappeler que Rome avait eu, dans des temps lointains, raison de l'invincible Annibal, le Carthaginois. Dans l'épopée mussolinienne passait la nostalgie d'un empire colonial perdu et du *mare nostrum* romain. Malgré les millions de lires dépensés et la reconstitution colossale d'une bataille de Zama à faire pâlir d'envie Cecil l'inspiré (les éléphants comme les hommes ne se comptaient plus, le sang coulait à flots, les poignards et les lances s'enfonçaient allégrement dans les tripes et dans les carcasses), le film n'eut pas de postérité.



Elisa Cegani et Michèle Morgan dans *Fabiola*, d'Alessandro Blasetti.

L'action se ralentissait au profit des grandes scènes politiques. On atteignait, ici, à l'histoire sérieuse. Dépouillée de ses plumes de vamp, la Miranda, chargée d'incarner à elle seule le peuple romain des grandes heures, se faisait pourtant consciencieusement violer par l'horrible Annibal. Mais Gallone s'éloignait trop du style macaronique originel, mélange d'opéra et de mélodrame. Style que Blasetti fut, un peu après, le seul à retrouver avec *Une aventure de Salvator Rosa*, *La Farce tragique* et *La Couronne de fer* qui ne sont pas, à proprement parler, des « films à l'antique » par leur sujet, mais d'authentiques spectacles baroques dans la bonne tradition. *La Couronne de fer* fut pourtant conçue pour relancer la chimère d'un Saint Empire romain germanique (c'est-à-dire d'un monde sous la domination italo-allemande) et reçut, pour cela, la coupe Mussolini au Festival de Venise 1941. Intentions qui ne préoccupèrent guère, semble-t-il, Blasetti. Le film, en vieillissant semble plutôt s'affirmer comme la légende des Niebelungen du cinéma italien de cette époque. Entendons-nous bien. Il s'agit d'un rapport purement extérieur. Lang avait sa vision du monde. Blasetti ne s'éleva pas au-dessus de l'imagerie superbe et quasi démentielle, obéissant à une conception de la mise en scène qui n'avait pas varié depuis la première version des *Derniers jours de Pompéi*. Reconnaissons qu'on n'a jamais fait mieux en Italie que cette super-bande dessinée, avec sa forêt de carton héritée de Méliès, ses montagnes factices, ses lacs artificiels, paysages lunaires ou martiens, son palais de bois évoquant l'architecture de la cathédrale de Milan, ses costumes mérovingiens, ses hennins Renaissance et ses litières égyptiennes mêlées, son tournoi sensationnel et sa morale naïve. Arminio, le héros de Blasetti, sortant au bout de vingt ans d'un cirque rocheux où il a grandi parmi les lions, pour aller reconquérir le royaume de son père victime d'un assassin, n'est d'ailleurs qu'une version italienne de Tarzan.

Le cinéma populaire

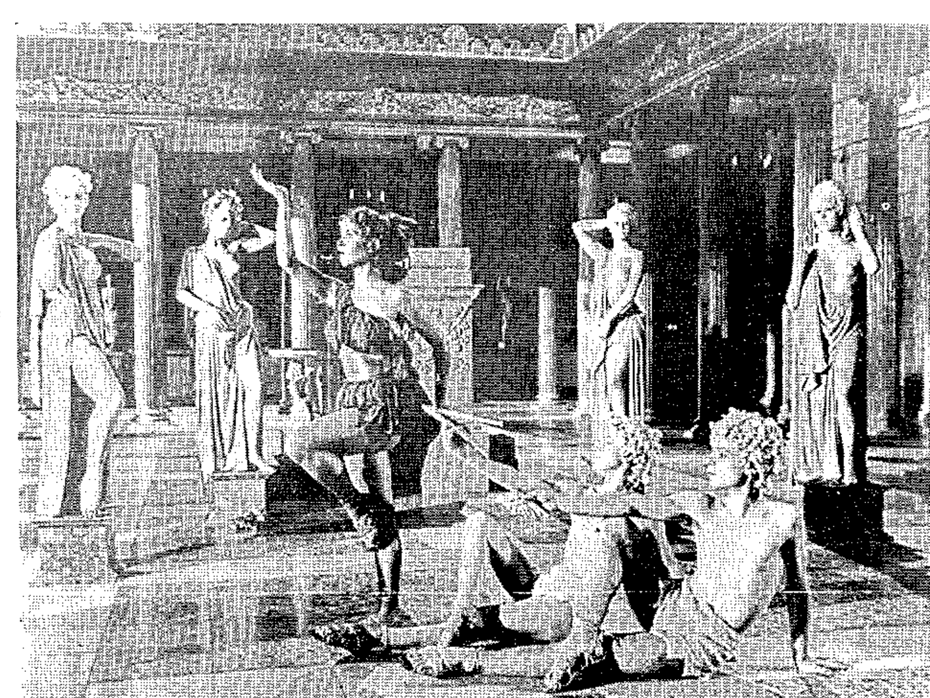
Les nécessités d'exalter le prestige national disparurent avec leurs causes politiques. Mais soyons d'accord avec Nino Frank, ce n'est point la grandeur antique que le public italien allait chercher dans ce cinéma, comme les touristes qui se précipitent aux ruines du Colisée pour rêver sur le passé. C'était le divertissement, les

aventures, l'amour et l'héroïsme, l'éclat d'une mascarade sans cesse recommencée. Ici se retrouvent les origines foraines, donc populaires, du spectacle cinématographique. Il faut chercher ailleurs l'évolution artistique. De même qu'un amateur de romans-feuilletons relira dix fois *Les Mystères de Paris*, *Les Trois Mousquetaires* ou *Le Bossu*, le spectateur italien accueillera, avec le même enthousiasme, dix versions différentes de *Quo Vadis*, de *Messaline*, des *Corsaires* rouges ou noirs ou du *Voiturier du Mont Cenis*.

Qu'en 1945 un nouveau cinéma italien s'impose avec Rossellini, de Sica et les autres, c'est de l'autre côté des Alpes qu'on en prendra conscience. On a réglé leur compte aux téléphones blancs et la réalité contemporaine nourrit l'inspiration « néo-réaliste ». Mais, aux œuvres d'auteurs, le spectateur italien ne préfère-t-il pas les œuvres de genre ? On s'étonnera, dix ans après, en France et ailleurs, de voir remonter en flèche la production des films à grand spectacle, appelés maintenant « films à péplums ». On attribuera ce phénomène à l'épuisement du néo-réalisme, à l'influence des producteurs américains venant tourner dans les studios romains un nouveau *Quo Vadis* ou un nouveau *Ben-Hur*, à la nécessité de lutter contre la concurrence de la télévision, on ranimera à ce propos la vieille querelle entre l'art et l'industrie. Or, les films à grand spectacle n'ont jamais cessé d'exister, même s'ils sont aujourd'hui plus nombreux qu'il y a dix ou quinze ans. Seulement, il fut un temps où l'Italie ne les exportait pas, les gardait pour sa consommation intérieure. Les films à péplums représentent son cinéma populaire.

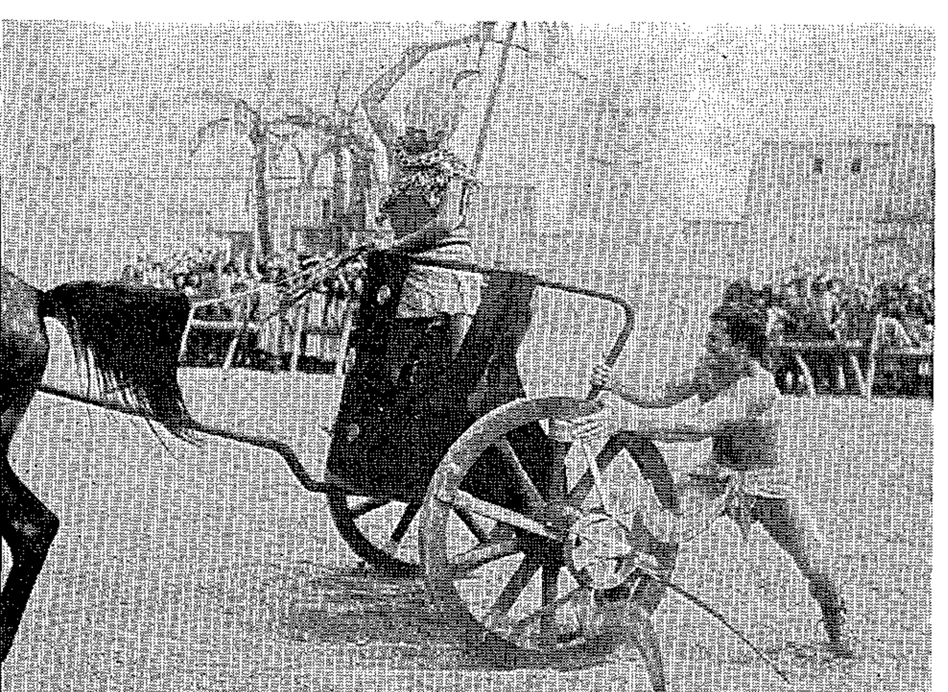
Quelques caractéristiques générales

Au beau temps même du néo-réalisme, la tradition ne s'est jamais perdue. Ce serait faire bon marché de *Fabiola*. Blasetti, on l'a d'ailleurs souvent signalé, illustre bien cette double tendance d'un cinéma partagé entre la recherche d'un art lié à son époque et la nécessité de continuer à plaire avec des formules éprouvées. Il saute

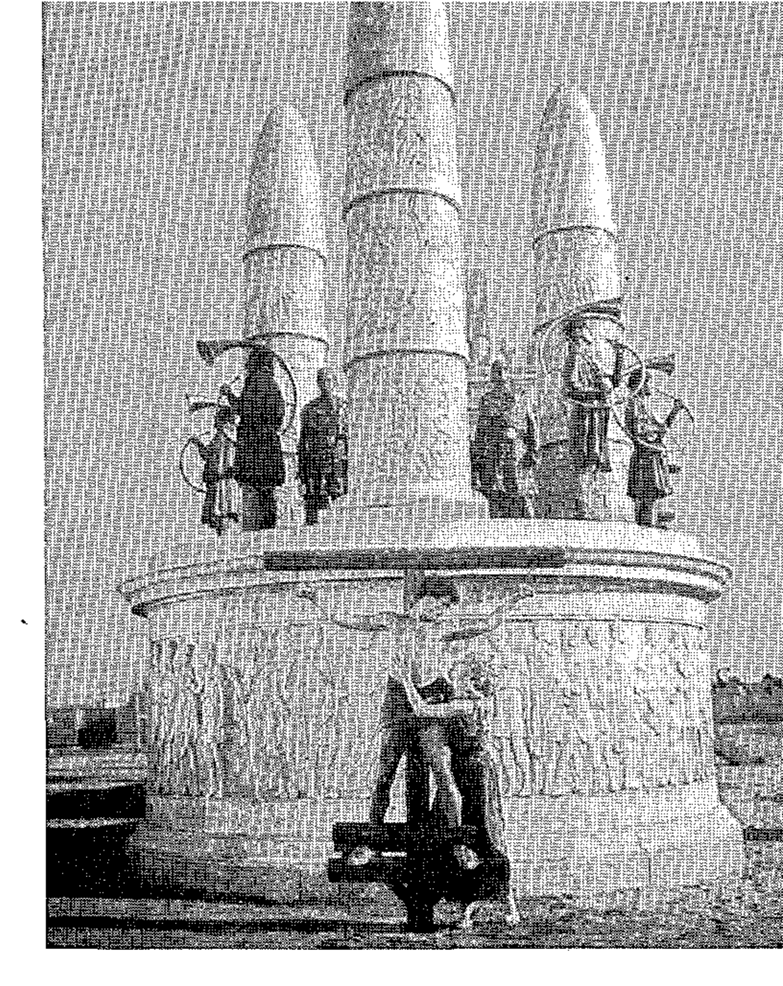


Messaline de Carmine Gallone.

allégrement, par-dessus *Un jour dans la vie*, de *Quatre pas dans les nuages* à *Fabiola*, fresque chrétienne à grand spectacle qui tente sournoisement de donner des lettres de noblesse à un genre artistiquement impur, en assimilant les chrétiens persécutés pour leur foi aux peuples opprimés par le nazisme durant la Seconde Guerre Mondiale. En vérité, ce n'est que de l'opportunisme, et ce que l'on va chercher dans *Fabiola*, ce n'est pas de la philosophie sur les catacombes, mais l'éternel spectacle du cirque où chaque lion doit avoir son chrétien, où Sébastien, lié au poteau de supplice, doit avoir autant de flèches piquées dans la chair que sur les images pieuses, où la belle patricienne tombe amoureuse d'un esclave gaulois qui la convertira à sa religion entre deux étreintes. *Fabiola* représentait une expérience bâtarde. Peut-on vraiment donner des dimensions métaphysiques à une imagerie populaire ? En Italie, le courant « artistique » opposé au courant réaliste tend, maintenant comme toujours, vers le spectacle pur et le dépaysement. Il est le domaine des artisans, non des auteurs. Ce n'est qu'exceptionnellement qu'un Cottafavi peut y apporter un univers qui lui soit personnel. Et d'ailleurs, sa *Messaline*, qui se veut racinienne, déçoit le public en ce qu'elle tourne le dos à la légende. Celle de Carmine Gallone (1950) avec Maria Felix a plus d'attraits (la loge de prostituée dans Suburre, les orgies et les jeux du cirque). La vérité historique importe peu et c'est en s'en tenant volontairement à un jeu de conventions analogues à celles du roman-feuilleton que les scénaristes sont sûrs de toucher le mieux leur public. La Messaline de Cottafavi est dévorée d'ambition politique. Un mécanisme de tragédie classique la pousse à s'enfoncer de plus en plus dans le crime pour satisfaire ses ambitions. En revanche, La Messaline de Gallone, tout en étant une intrigante, représente la luxure. On s'en tiendra à cette interprétation. Depuis cinquante ans, les personnages des films historiques restent coulés dans les mêmes moules. Tout en ayant des caractéristiques morales toujours définies par leur aspect physique (les héros sont jeunes, beaux, musclés, regardent bien en face ; les traîtres sont noirs de poil, barbus, cauteleux et regardent de côté ; les vamps se reconnaissent à leur maquillage et leurs allures lascives, les ingénues à leur œil pur et leur mise décente), ces personnages doivent correspondre à une idée populaire de l'Histoire, qu'elle soit antique, médiévale ou plus récente. Plus cette histoire est lointaine, évidemment, plus elle est stylisée. Une récente *Guerre de Troie* de Giorgio Ferroni nous présente l'Iliade comme une affaire de famille. Le cheval est là, bien entendu, mais Pâris est un bellâtre moins intéressant qu'Enée à qui on



Le Géant de la Vallée des rois, de Carlo Campogalliani.

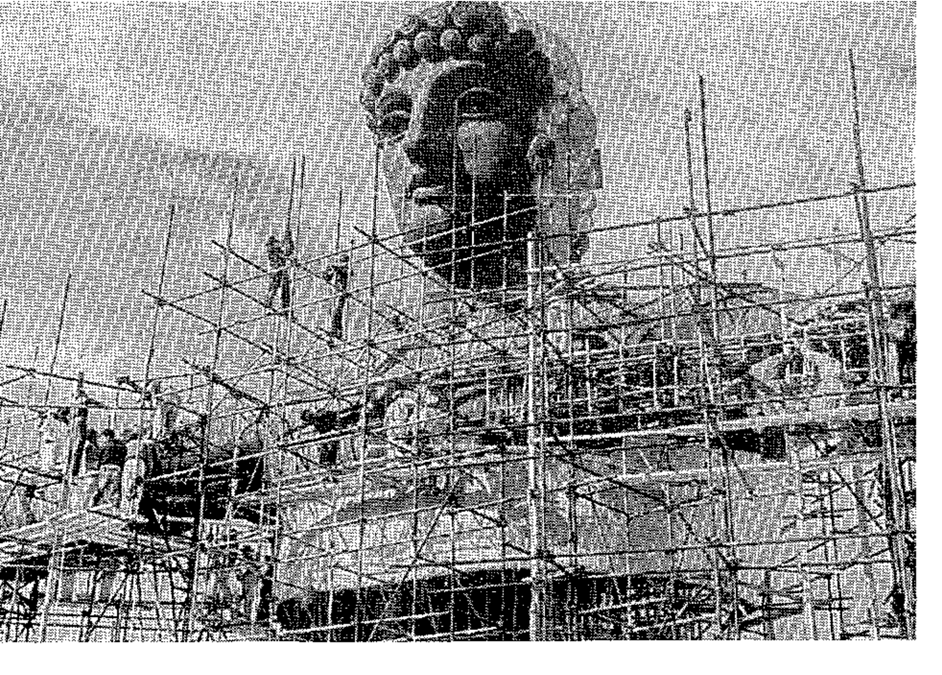


Messaline de Carmine Gallone.

ne veut pas donner Créuse en mariage. Hélène est blonde et perfide, Cassandre n'arrête pas de prononcer des paroles inspirées en regardant le ciel; du côté grec, on n'a pas oublié le talon ni la colère d'Achille, la ruse d'Ulysse, la bravoure d'Ajax et la barbe d'Agamemnon. Bref, l'épopée devient anecdote et ses protagonistes sont tous typés à gros traits. C'est Homère adapté pour les *comics-strips* et toutes les phrases du dialogue pourraient s'inscrire au-dessus de la tête des personnages, dans ces petits ballons que les Italiens appellent *fumetti* et qui avaient, d'abord, donné leur nom aux romans-photos sentimentaux.

Tous les films à péplums sont conçus dans l'optique de la bande dessinée; c'est ce qui leur donne leur style général. Les films américains à grand spectacle visent de plus en plus à la reconstitution grandiose et exacte des époques passées, à l'exactitude des costumes et des accessoires, des gestes et de la façon de parler. Dans *Ben-Hur* comme dans *Spartacus*, malgré certaines fautes de goût, ce qui frappe c'est le sérieux avec lequel les sujets sont traités, la volonté d'aller plus loin que la simple imagerie, tout cela ne conduisant d'ailleurs qu'à un académisme distingué.

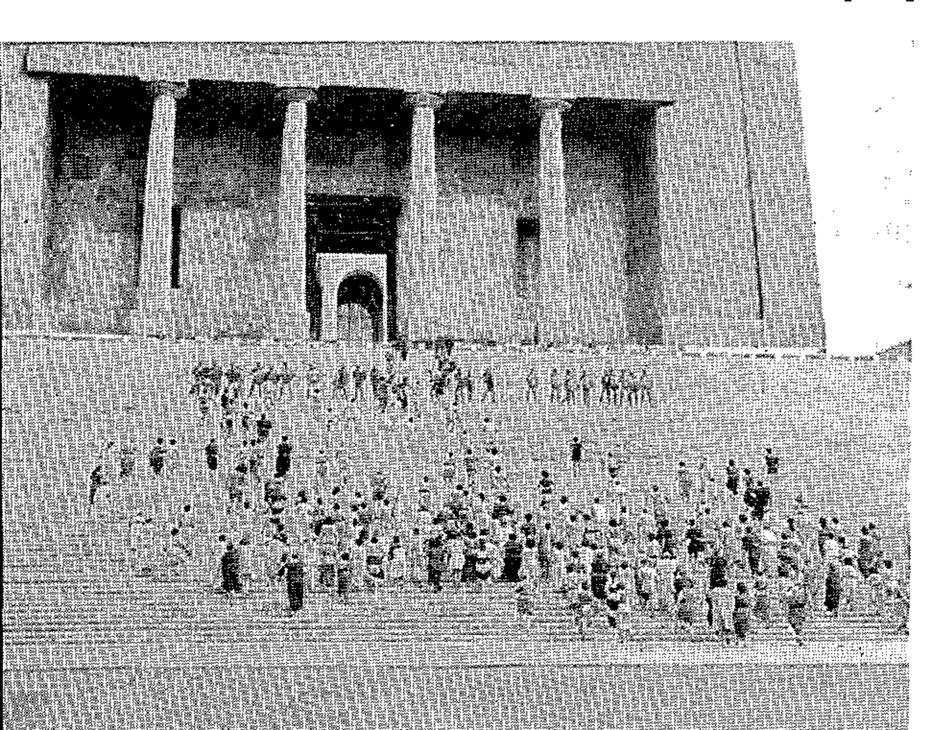
Les films italiens, au contraire, font fi de la rigueur et de la fidélité au réel. D'une bande à l'autre, reparaissent les mêmes costumes, les mêmes cuirasses de soldats, les mêmes meubles, les même vases et les mêmes décors. De son caractère d'industrie à la chaîne, cette production tire son esthétique. Il suffit d'ouvrir le magasin des accessoires. Il suffit d'éclairer et de remonter différemment un palais à



Le Colosse de Rhodes, de Sergio Leone (construction du décor).

colonnes précédé d'un immense escalier pour qu'il ait l'air d'un temple grec, du Sénat romain ou de la demeure d'une reine barbare. Aussi ces films coûtent-ils moins cher qu'il n'y paraît. En Italie, grand spectacle ne veut pas dire forcément gros budget. Après *Fabiola*, super-production à l'américaine, on avait récupéré une grande partie des décors coûteux construits à Cinecitta, et fini de les amortir en demandant à Marcel L'Herbier de tourner, avec ces restes, une nouvelle version des *Derniers jours de Pompéi*. Ces méthodes de fabrication sont d'ailleurs de plus en plus employées, depuis que les Américains ont choisi l'Italie pour y réaliser leurs grandes fresques historico-bibliques.

D'autre part, ce n'est qu'exceptionnellement que l'on fait appel à de grands déploiements de figurants (*La Charge de Syracuse*, *Le Colosse de Rhodes* ou le nouveau *Voleur de Bagdad*), comme d'ailleurs au cinémascope, signes extérieurs de richesse. Si l'on utilise toujours la couleur pour les besoins de l'imagerie, la mise en scène de ces spectacles est conçue en fonction des dimensions de l'écran standard ou panoramique. Au lieu des masses de figurants difficiles à diriger, on fait évoluer, dans ce cadre plus commode à meubler, une ou deux poignées d'hommes habilement disposés au milieu des décors et donnant à peu de frais l'impression d'une assistance nombreuse. C'est encore un principe emprunté à l'opéra.

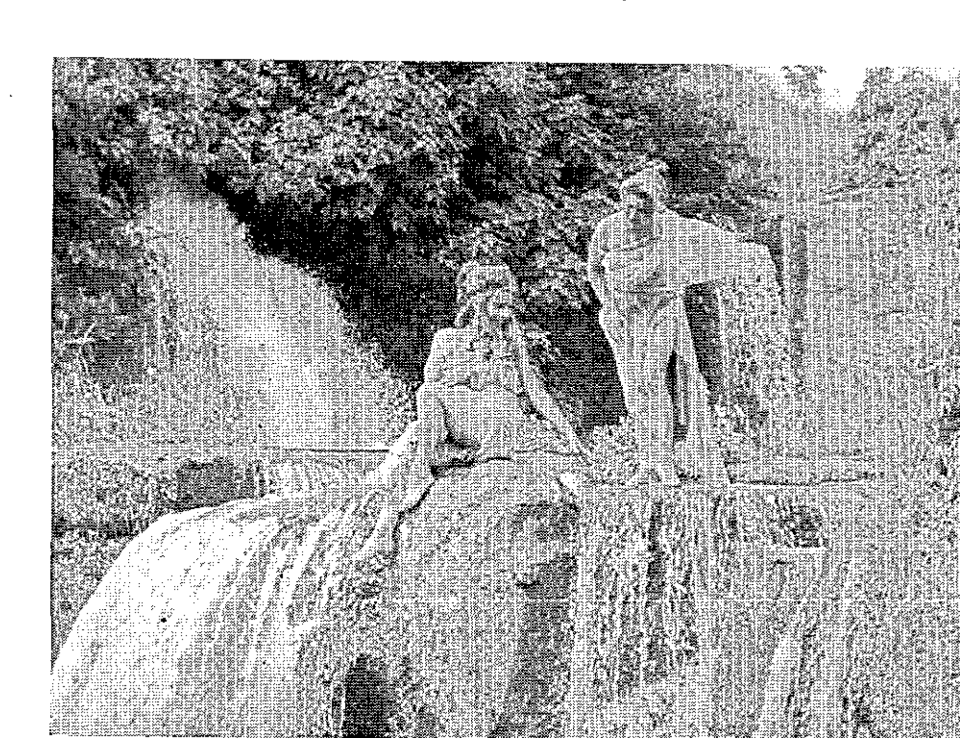


Le Géant de Thessalie, de Riccardo Freda.



Le Géant de Thessalie.

Le spectacle cinématographique y gagne en dynamisme ce qu'il perd en ampleur. Alors que les films américains deviennent de plus en plus longs, les films italiens s'en tiennent sagement à la durée commerciale traditionnelle. Et les super-productions des péplums qui tentent de s'aligner sur les canons hollywoodiens sont finalement moins réussies que les œuvres de série. On peut, à ce propos, comparer *La Révolte des esclaves*, remake de *Fabiola*, avec son modèle. Le film gigantesque de Blasetti était ennuyeux. Celui de Malasomma (un fabriquant qui est loin d'être un orfèvre !) est plaisant par son côté bâclé et conventionnel. L'action ne traîne pas ; on ne va toujours qu'à l'essentiel. De plus une note d'humour, inexistante chez Blasetti, en relève le ton. L'humour est d'ailleurs de plus en plus répandu dans le genre (*Les Vierges de Rome* et les films de Cottafavi). Il peut même aller jusqu'à la parodie totale (*La Reine des Amazones* de Vittorio Sala). Mais de là à prétendre que ces films « n'ambitionnent, en somme, que la succession de *La Belle Hélène* » (Christian Zimmer dixit) il y a un pas hasardeux à franchir. Les opérettes d'Offenbach-Meilhac-Halevy, irrévérencieuses et démystificatrices, étaient, en fait, le miroir de la « société » du Second Empire. Teintés d'humour volontaire ou non, les films à péplum représentent l'état le plus actuel d'une tradition tenace du spectacle historique au cinéma. Roman-feuilleton + bande dessinée = divertissement.



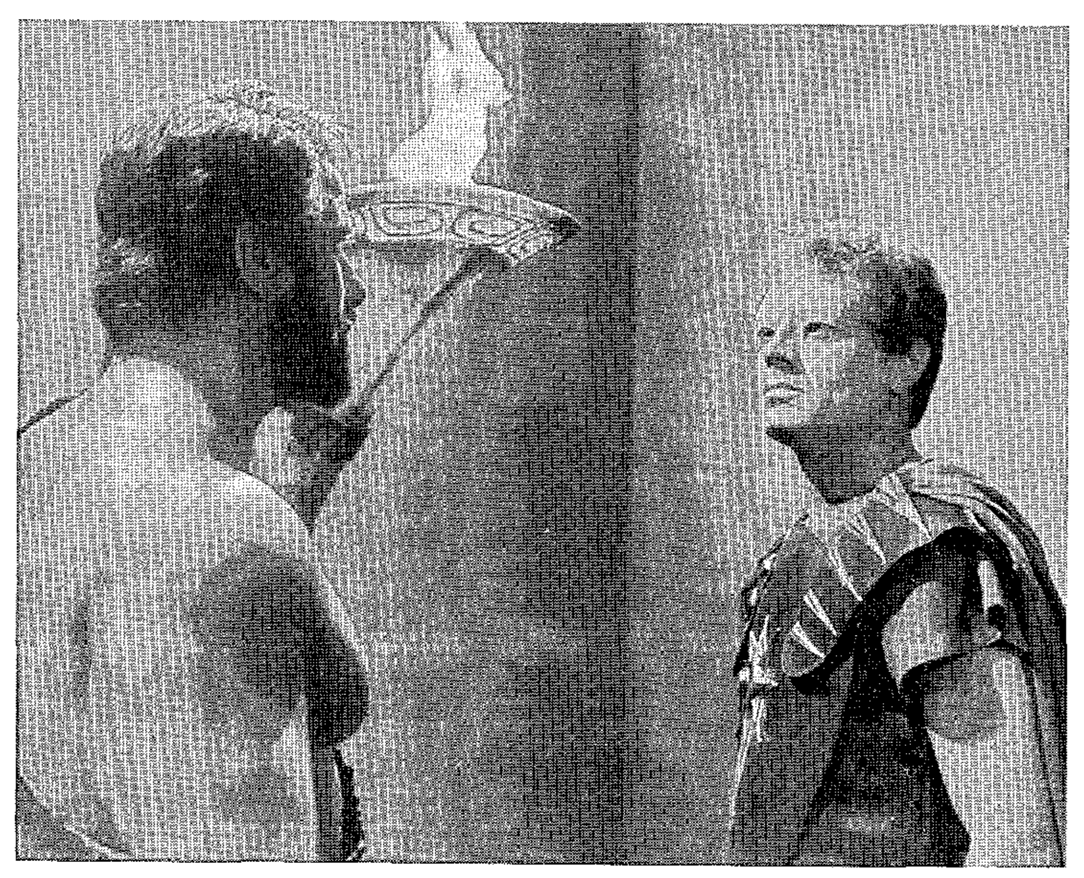
Le Géant de Thessalie.

Quant à ceux qui représentent ce cinéma, les spécialistes en somme, ils ont nom Carlo-Ludovico Bragaglia, Giuseppe M. Scotese, Sergio Grieco, Giacomo Gentilomo, Fernando Cerchio, Guido Brignone, Ferdinando Baldi, Mario Costa, Pietro Francisci, Primo Zeglio, Luigi Capuano, Giorgo Ferroni, Silvio Amadio, Sergio Leone, Nunzio Malasomma, voire Carmine Gallone, Mario Bonnard et Tourjanski. *Certains sont des vétérans, d'autres sont venus récemment au genre.* Il est difficile de leur trouver une marque personnelle. Tout au plus quelques-uns sont-ils plus doués, plus habiles que les autres. Sergio Grieco, par exemple, peut nous faire la surprise d'une *Esclave de Rome* presque entièrement tournée en décors naturels et réalisée comme un western dans lequel les Romains tiendraient la place des Yankees et les Gaulois celle des Indiens. Si l'on cherche des auteurs à tout prix, il vaut mieux se tourner du côté de Riccardo Freda, un amateur de fantastique qui a apporté au *Géant de Thessalie*, par l'utilisation irréaliste de la couleur, la splendeur baroque décadente des toiles de Gustave Moreau, ou de Vittorio Cottafavi en faveur duquel se manifeste maintenant chez les cinéphiles un véritable culte de la personnalité. Il ne faut pourtant pas se faire d'illusions. Les limites du genre étant bien tracées, on n'y trouvera jamais que le talent d'imagier et le délire imaginatif de nouveaux Alexandre Dumas ou de nouveaux Michel Zevaco.

Mythologie et mythologies

Plus intéressante que la détection d'auteurs (détection qui pourrait permettre aux intellectuels d'adopter ce genre mineur et *populaire* sans avoir mauvaise conscience) est la recherche, à l'intérieur de toute cette production, des mythologies auxquelles elle a donné naissance. Nous ne les trouverons pas dans les films tirés de l'histoire romaine, où celle-ci, traitée avec une extrême fantaisie, est simplement le support de l'aventure, qu'il s'agisse de *L'Enlèvement des Sabines*, de *Romulus et Rémus*, d'*Hannibal*, de *Cléopâtre*, de *Constantin le Grand*, ou autres épisodes antiques. C'est plutôt par des emprunts à la mythologie grecque que les Italiens ont réussi à créer une nouvelle mythologie cinématographique.

Le Géant de Thessalie de Freda, par exemple, reprend la légende de la conquête de La Toison d'Or. Jason (Roland Carey) en est donc le héros principal. Mais le voyage vers la Colchide devient le thème d'une déambulation chère aux westerns (particulièrement ceux de Ford) au long de laquelle, le héros, soumis à diverses épreuves, trouvera l'occasion de s'affirmer, de grandir en quelque sorte. Jason n'est pas donné, dès le départ, comme invincible. Il s'en va chargé d'une mission : reprendre la Toison d'Or pour que s'éteigne en Thessalie le feu des volcans déchaîné par la colère de Zeus. De là, il tire son caractère exemplaire. Toutes les forces obscures qui veulent contrarier sa mission se manifestent avec plus de puissance à mesure qu'avance le voyage. C'est dans sa lutte contre un univers fantastique que Jason prend les dimensions d'un surhomme. Pour amener cette évolution, les scénaristes n'ont pas hésité à broder sur la légende par des apports qui lui sont extérieurs. Lorsque, après la tempête, le navire des Argonautes aborde une île inconnue, les compagnons de Jason vont être transformés en moutons par la sorcière Gaya, autre version de la Circé de l'Odyssée dont ses suivantes seraient les sirènes. Sur une autre île, une population épouvantée doit consentir des sacrifices humains à un monstre qu'affronte Jason et qui se présente sous la forme d'un gorille-cyclope. *Enfin, Orphée, qui fait partie du voyage (ceci appartient bien à* la légende) meurt d'un coup de lance en protégeant Jason. C'est ainsi qu'il ira rejoindre Eurydice.



Reg Park et Ettore Manni dans *Hercule à la conquête de l'Atlantide* de Vittorio Cottafavi.

On pourrait donc relever dans ce film isolé une tentative de création d'un véritable personnage de cinéma, lié au genre historico-mythologique. L'Amérique a eu Tarzan, Superman, Flash Gordon, qui se déplaçaient dans un univers exotique ou de science-fiction. L'Italie va rechercher dans le foisonnant folklore antique un type idéal, réadapté aux besoins du spectacle populaire. Ce type, elle l'a trouvé avec Hercule, qui est apparu pour la première fois en 1957, dans *Les Travaux d'Hercule*, de Pietro Francisci. Sont venus ensuite *Hercule et la reine de Lydie* (1958) du même Francisci, *Les Amours d'Hercule* (1960) de Bragaglia, *La Fureur d'Hercule* (1960) de Carlo Campogalliani, *La Vengeance d'Hercule* (1960) de Cottafavi, *Hercule à la conquête de l'Atlantide* (1961) de Cottafavi encore, *Hercule au centre de la terre* de Mario Bava (1962).

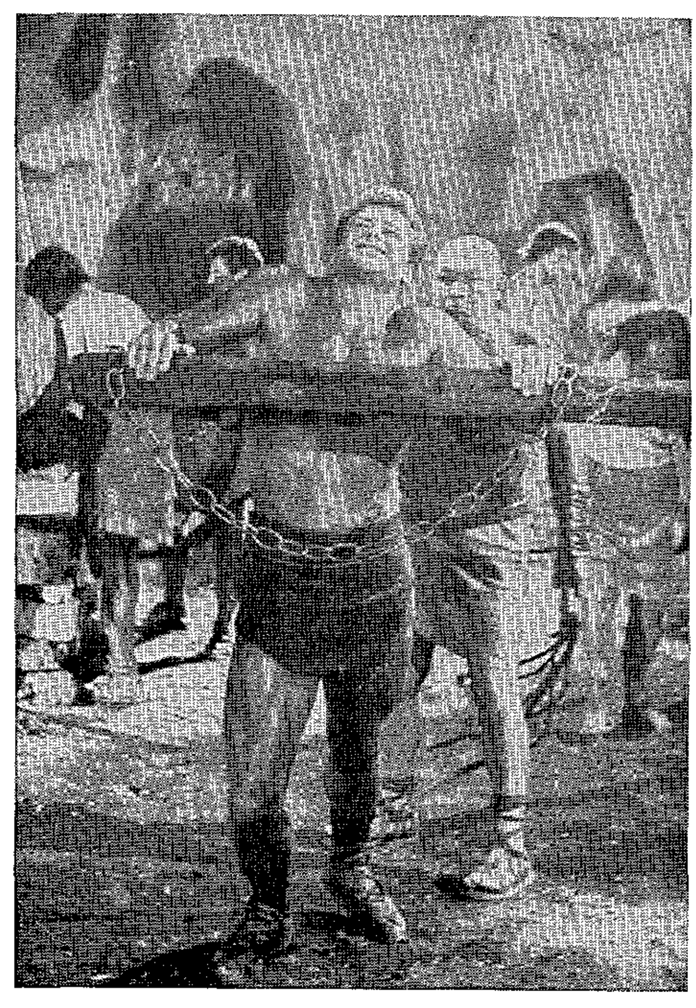
Interprété successivement par Steve Reeves (les deux premiers de la série), Mickey Hargitay, Ed Fury, Mark Forest et Reg Park, tous champions du muscle ou décorés du titre de « Monsieur Univers », Hercule est maintenant le personnage fabuleux, sans cesse en mouvement et constamment soumis aux épreuves, qui se présente comme le symbole de tout cet univers de bruit, d'action, de couleurs et de poésie naïve. Bien entendu, sa force physique permet quelques exploits spectacu-

laires qui, à grand renfort de truquages, impressionnent les foules. Mais sa qualité de demi-dieu, qui en fait un être à part, plus doué qu'un simple mortel, mais moins puissant que la divinité, permet l'exploitation d'un certain fantastique auquel Cottafavi, plus doué que ses confrères, va même jusqu'à donner une signification ésotérique dans les films dont il est responsable. La geste d'Hercule pourrait rejoindre celle de Siegfried, si Cottafavi était Lang. Hercule est, en tout cas, le seul personnage qui, en dehors d'Amérique, rappelle ces héros de bandes dessinées auxquels leurs aventures interminables confèrent un caractère d'éternité. Depuis qu'il est apparu dans le cinéma italien, que lui est-il arrivé ?

Hercule, chargé d'apprendre le métier des armes au fils du roi de Thessalie, a tué le lion de Némée et le taureau de Crète, et aidé Jason et les Argonautes à conquérir la Toison d'Or (*Les Travaux d'Hercule*). Il a combattu contre Antée et essayé de régler, à la demande du vieil Œdipe, la querelle d'Etéocle et de Polynice (*Hercule et la reine de Lydie*). Il a tué l'Hydre de Lerne et un cyclope (*Les Amours d'Hercule*). Il a affronté victorieusement les périls de l'île de la déesse Zaas et combattu contre un taureau sacré (*La Fureur d'Hercule*), capturé le chien Cerbère, vaincu le centaure Nessus et démoli les remparts d'une ville (*La Vengeance d'Hercule*). Il a tué Protée et provoqué la catastrophe dans laquelle s'est engloutie l'Atlantide (*Hercule à la conquête de l'Atlantide*). Outre les caractères spécifiques de l'Hercule légendaire, l'Hercule du cinéma italien groupe ceux d'une dizaine de héros de la mythologie ou de l'histoire grecque. Il est donc un archétype parfait. A noter que *La Fureur d'Hercule* ne se rattache peut-être à la série que par un artifice du doublage (jamais ces films ne sont présentés en France en version originale). Le titre italien *Ursus* rappelle le nom du personnage principal, un simple mortel doué d'une force étonnante dont le dialogue nous apprend, une seule fois, qu'il est « celui qu'on nomme Hercule, le héros de Bakou et de l'Euphrate » (!). Cet Ursus, Hercule vrai ou faux, s'apparente beaucoup à Flash Gordon et témoigne en tout cas de la puissance d'un mythe auquel on aurait cru, à ses débuts, ne pas devoir attacher d'importance.

La vie amoureuse d'Hercule n'est pas moins mouvementée. Il s'éprend de Iole, la sœur de son élève (*Les Travaux d'Hercule*), l'épouse et tombe dans les pièges d'Omphale, qui fait embaumer ses amants dans la cire (*Hercule et la reine de Lydie*). Puis on apprend qu'il était marié à Mégara, que le roi Eurysthée a fait assassiner. Et la fille d'Eurysthée, Déjanire, s'emploie à le consoler une fois qu'il a triomphé des sortilèges d'Hippolyte, reine des Amazones. Ursus-Hercule part à la recherche de sa fiancée emmenée en esclavage à l'île de Zaas avec la jeune aveugle Doréide (*La Fureur d'Hercule*). Mais Déjanire, qui ne ressemble plus à ce que nous en savions, est l'épouse d'élection. C'est à cause d'elle, enlevée par le Centaure Chiron, qu'Hercule entre en fureur (*La Vengeance d'Hercule*). Bonne épouse et bonne ménagère, elle l'attend, pendant qu'il est parti à la conquête de l'Atlantide et qu'il déjoue les intrigues de la froide et perverse Antinéa, qui ne doit guère, celle-là, à Pierre Benoit.

Constamment, Hercule se trouve donc amené à choisir entre deux types de femmes qui appartiennent, elles aussi, au monde des bandes dessinées : la femme pure, qui devient fiancée ou épouse, et la vamp. Les maléfices des vamps font partie des enchantements et des épreuves. Mais l'amour triomphe toujours et, s'il se sent un peu embourgeoisé, Hercule a toujours la ressource de repartir à l'aventure. Les dieux ne le lui laissent guère, d'ailleurs, le temps de souffler (voir le début d'*Hercule à la conquête de l'Atlantide* où, dans un nuage de pourpre, Hercule a la révélation confuse d'une épreuve qui l'attend, et où Tirésias lit pour lui l'oracle).



Ed Fury, dans *La Fureur d'Hercule* (*Ursus*) de Carlo Campogalliani.

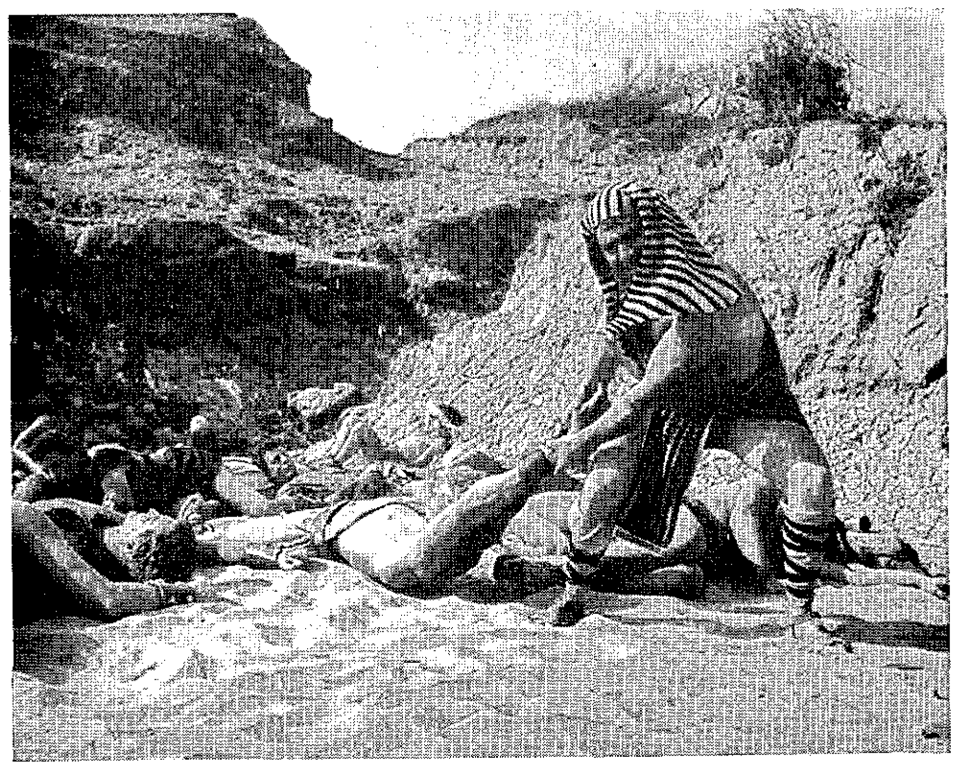
Hercule est aujourd'hui le roi incontesté du cinéma mythologique, parce qu'il supporte sur ses épaules de colosse le poids d'un mythe antique qu'on a su habilement réadapter à l'usage des lecteurs de *comics*. Jusqu'aux couleurs employées dans les films de la série qui rappellent cette imagerie bariolée où l'insolite se manifeste même à travers les pires conventions. On a pourtant suscité à Hercule, peut-être parce qu'il était d'origine étrangère, un rival qui fut, un temps, un héros national : Maciste.

Maciste, lui, ne devait rien qu'au cinéma. Il apparut dans *Cabiria* sous les traits d'un débardeur de Gênes, Bartolomeo Pagano, qui interprétait l'esclave à la force colossale dévoué comme un chien à la jeune patricienne Cabiria. Le succès de Maciste fut si grand qu'il devint le héros autonome d'une série de films où l'on racontait ses prouesses. Le personnage était devenu un type. On l'avait oublié depuis 1926. Carlo

Campogalliani l'a ressuscité dans *Le Géant de la vallée des rois* (1960) où il se présente comme le libérateur des fellahs égyptiens du Ve siècle, opprimés par les Perses. Mais, venant après Hercule et même interprété comme lui par Mark Forest, Maciste n'est qu'un succédané. Ses exploits ne font que répéter ceux que l'on connaît. Depuis, *Maciste contre le Cyclope* et *Le Triomphe de Maciste* n'ont rien apporté à ce personnage que ses origines purement cinématographiques semblaient pourtant destiner à une carrière plus brillante. Il est d'ailleurs possible que Maciste et Hercule se rencontrent un jour dans un film, soit pour s'allier, soit pour régler leurs comptes puisque l'on faisait état, l'an dernier, de deux projets : *Hercule contre Maciste* (Campogalliani) et *Hercule, Samson et Maciste à la rescousse* (Pietro Francisci).

Ce cinéma dont Hercule est le *porte-flambeau*, c'est l'autre visage du cinéma italien. C'est Cinecitta avec son carton-pâte, ses piscines pour combats navals en réduction, ses magasins d'accessoires et ses décors de théâtre. Monde de l'illusion, du trompe-l'œil, de l'artifice que l'on pourrait trop facilement ignorer (ses ambitions artistiques sont minces), mais qui vaut bien qu'on s'y arrête. Spécialité italienne depuis un demi-siècle, le film à l'antique est méprisé par les critiques et les cinéphiles exigeants. Il représente pourtant une forme d'art populaire dont seul le cinéma américain possède peut-être l'équivalent avec le western.

Jacques SICLIER.



La Reine des Amazones de Vittorio Sala.



Hercule à la conquête de l'Atlantide. de Vittorio Cottafavi.

LA VICTOIRE D'ERCOLE

par Luc Moullet

Naguère, la critique méprisait une bonne moitié du meilleur cinéma américain pour la seule raison qu'il était commercial. C'était un malentendu banal, et par conséquent facile à dissiper, comme les faits l'ont montré par la suite. Aujourd'hui, à propos de l'œuvre de Vittorio Cottafavi, il n'y a plus un malentendu, mais au moins quatre malentendus :

1. — Le plus classique d'abord : les critiques et cinéastes italiens, qui, depuis la création du *Centro Sperimentale di Cinematografia* en 1935, et plus particulièrement depuis la fin du fascisme, luttèrent pour un cinéma libre et moderne et contre le conventionnel cinéma commercial italien, se considéreraient comme déshonorés et vaincus si, à l'issue d'une bataille victorieuse qui dura pour certains l'espace de leur vie, ils admettaient qu'un film commercial — même un seul — puisse être génial, ou égaler les grandes réussites du néo-réalisme. Cette discrimination irréfléchie fut autrefois celle des nazis, qui n'admettaient pas que le meilleur juif puisse être supérieur au pire aryen. A Rome, il est de bon ton de dire qu'on n'a jamais vu un seul film de Cottafavi, *parce qu'ils sont tous très mauvais.* Mais bien souvent, on va les voir en cachette, avec la tête sous les épaules, et les lunettes à Godard. Cette fidélité sentimentale à la cause du néo-réalisme est compréhensible et sympathique, mais je plains fort ces gens qui passent à côté des plus belles choses sans oser les regarder ;

2. — *Un certain sens décoratif parfois, mais absence totale de contenu.* Valable peut-être pour certains Cottafavi historiques, ce jugement rendu par quelques critiques français honnêtes et sérieux ne correspond absolument pas aux mélodrames ambitieux réalisés par Cottafavi entre 49 et 54, où le thème de la solitude et celui des problèmes particuliers à la femme étaient traités sans fioritures avec une justesse et une précision que l'on chercherait en vain chez le meilleur

Antonioni. Et aujourd'hui, nous allons voir que ce point de vue se trouve une fois de plus à l'opposé de la vérité;

3. — Les ultras de la jeune critique décrètent que, pendant sa période mélodramatique, Cottafavi était le meilleur cinéaste d'Europe... Le Cottafavi historique d'aujourd'hui, lui, est très inférieur. Effectivement, Cottafavi a mis un certain temps à revenir à une qualité égale à celle de ses meilleurs mélodrames, mais c'est approximativement le même temps —ou même moins — qu'il avait mis à tâtonner avant de réaliser ses grands mélodrames : chaque genre demande une période d'apprentissage. Maintenant, cette discrimination devient une grossière erreur, qu'explique le snobisme du mouvement : de préférence, il faut porter aux nues les films que les autres ne peuvent voir ;

4. — Autre paradoxe : pour compenser l'erreur de nos prédécesseurs, ou leur propre erreur, à savoir de ne considérer dans le cinéma italien que le néo-réalisme, certains ne voient plus que par le film historique. On oublie Zurlini, Castellani et De Seta, et on admire Freda et consorts au même titre que Cottafavi, alors qu'en réalité, Cottafavi est le seul à triompher dans le genre si difficile du film historique où viennent d'échouer Kubrick, Ray, Mann, Ulmer, Bava et où vient de mourir Minnelli.

Pour avoir l'air d'être à la page, les critiques français qui, depuis huit ans, ignoraient tranquillement Cottafavi, se mirent à chanter les louanges du premier de ses films qui leur tombât sous la plume. Pas de chance : ce fut le seul de ses films historiques récents à ne pas dépasser le seuil du médiocre, cette *Messaline* que Cottafavi renie et attribue à son producteur. Cette fâcheuse méprise, due à des gens que l'on croyait sérieux mais qui se laissent gagner par le snobisme de la nouveauté, risque de faire prendre Cottafavi pour une fausse valeur.

On voit que la confusion règne, au point de provoquer une petite bataille d'Hernani chez les critiques français et italiens. Heureusement, *Ercole alla conquista di Atlantide (Hercule à la conquête de l'Atlantide* (1961) résout par son exceptionnelle qualité tous ces malentendus et répond à toutes les critiques.

***

L'action se situe en un temps fictif à mi-chemin entre la mythologie et le premier âge historique de la Grèce. Le roi de Thèbes (Ettore Manni) emmène de force son ami le demi-dieu Ercole (Reg Park), accompagné de son fils, d'un nain et de quelques autres, afin de juguler le pays situé au-delà de la Méditerranée et qui, selon les augures, menace Thèbes. Ercole réussit seul à entrer en Atlantide, triomphe d'Antinéa, malgré toutes ses fourberies, fait sauter l'Atlantide, retrouve et sauve le roi et son propre fils, qui ramène en Grèce la fille d'Antinéa (Fay Spain).

Au contraire des précédents films historiques de Cottafavi, celui-ci possède de par son sujet et son traitement une signification morale et une grande actualité. Ce n'est pas la qualité essentielle du film, mais c'est une de ses qualités, qu'il ne faut pas négliger. Il s'agit d'une fable sur la guerre et la violence, mettant en situation les divers actes et attitudes de l'homme face au problème. Comme le genre ne se prêtait guère au message, Cottafavi a préféré nous livrer sa morale sous l'apparence d'une parodie, en bénéficiant de l'efficacité critique que possède le schématisme du comic-book.

Ainsi, lors du conseil du royaume, toutes les attitudes des hommes d'Etat sont stylisées de manière excessive : le style des bandes dessinées permet de montrer le côté marionnette propre à tout homme politique. L'un est gouverné par la peur, l'autre par sa maman, l'autre par la soif du pouvoir. Un politicien cesse d'être un homme, il devient un objet, un dessin. C'est le seul être que l'on puisse caricaturer sans rien perdre de sa personnalité, car il n'a ni sang ni chair. C'est d'ailleurs des journalistes politiques qu'est venue la mode de la bande dessinée.

Le film commence en fait à cette séquence, la troisième, car le début n'a aucun rapport avec *la suite du film. Tout au plus, sert-il à présenter les personnages.* Cette absence de nécessité dramatique met l'accent sur l'absurdité de la violence, thème majeur de la première séquence : le

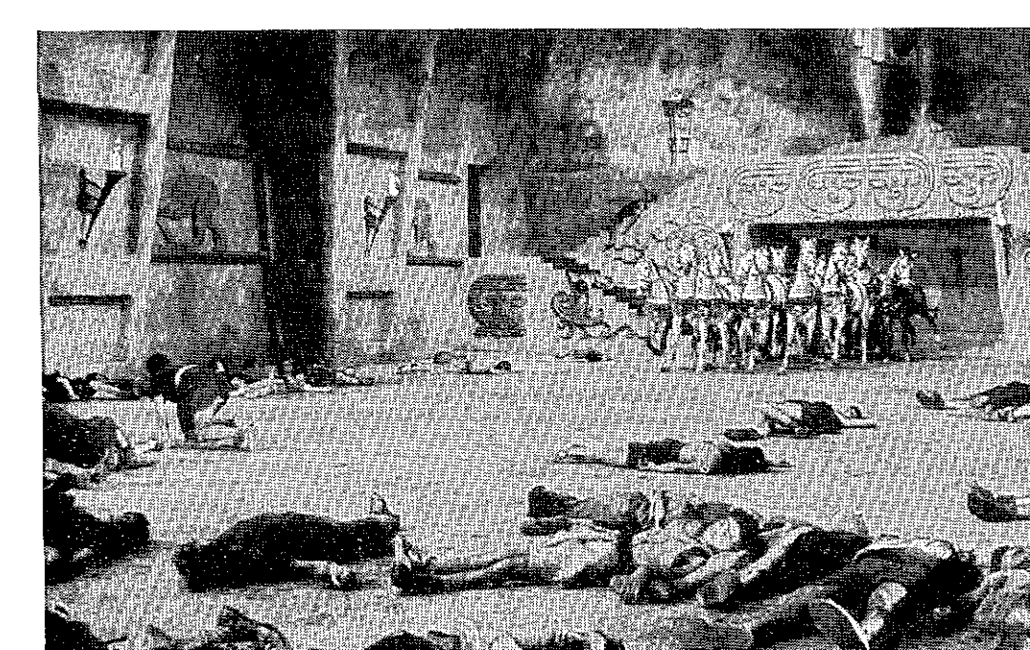
fils d'Ercole regarde d'un peu trop près la servante de l'auberge, et une bagarre fantastique s'ensuit entre une trentaine de combattants pendant près de dix minutes. Pendant ce temps, le plus fort de tous, Ercole, ne cesse de manger, indifférent à la tempête qui fait rage autour de lui. Au fromage, Ercole dit que cela suffit ; il repousse nonchalamment une poutre de cinq mètres de long, et tous les ennemis s'écroulent.

Toute la première partie nous montrera un Ercole contraire à la tradition : boire, manger, dormir, telle est sa devise, et il laisse le nain faire un travail de titan. Le roi de Thèbes doit le kidnapper pour l'avoir à ses côtés, mais Ercole ne se servira de la force que lorsqu'il y sera contraint, lorsqu'on l'attaquera lui ou ses amis. Son attitude est celle du sage. Aussi, à la place du médiocre Mark Forest, héros de *La Vendetta di Ercole* (*La Vengeance d'Hercule*, 1960), Cottafavi a-t-il choisi un bon acteur au visage intelligent, Reg Park. Et la réussite de l'œuvre tient en partie au fait que le spectateur se sent en sympathie avec le personnage principal.

Moins convaincante est la description des intrigues de cour en Atlantide, car nous retombons dans les scènes d'explication, détestables en ce genre d'ouvrage, qui se situe toujours au niveau de l'exercice de style ou de la parabole, laquelle autorise ellipses et invraisemblances, mais jamais au niveau du réalisme psychologique, que l'explication nous fait malheureusement rejoindre : notre croyance au film est alors détruite. Peut-être Cottafavi a-t-il voulu tourner en dérision cette sinistre loquacité de la superproduction italienne, mais il ne l'a pas caricaturée assez franchement pour amuser le spectateur, comme il avait réussi à le faire avec la peinture parodique du personnage d'Ercole. Heureusement, l'épisode est assez bref, et il se termine sur un magnifique gag parodique, où Ercole joue au geyser.

A la fin, Ercole délivre les esclaves de l'Atlantide et leur recommande de rester tranquilles pendant qu'il va faire sauter la pierre magique, cause de tous leurs maux. Eh bien! d'un commun accord, ces esclaves stupides n'ont rien de plus pressé que d'aller se venger et attaquer leurs tyrans, qui les massacrent tous. A son retour, Ercole trouvera un champ de cadavres aussi effrayant que celui de *Nuit et Brouillard* ou d'*Hiroshima*. Les opprimés imitent leurs oppresseurs; ce faisant, ils perdent la vie, alors que leur avenir était assuré. C'est là un fait courant dans l'histoire. Le film s'achève d'ailleurs sur une destruction à l'image de la destruction atomique, qui est pour Ercole le seul moyen de sauver sa vie et celle de ses compagnons. Voilà donc un des rares films historiques qui prônent la défensive et qui soient dédiés à la gloire de la paix et hostiles à la violence, généralement exaltée par les producteurs pour raisons commerciales. Et

Hercule à la conquête de l'Atlantide.



Cottafavi a fait accepter au public ce message pacifique, en présentant l'hédonisme paresseux d'Ercole comme un thème de parodie, alors qu'il est aussi et surtout le reflet de la plus haute conception morale.

***

Cottafavi constitue aujourd'hui une exception dans un cinéma d'esthètes, car l'artiste italien, s'il se montre homme de goût infiniment plus raffiné que le français, est en revanche un intellectuel traditionaliste assez en retard. Ce qui fait qu'il est difficile aux autres Italiens de comprendre Cottafavi.

Cette intelligence, cette lucidité, il semble que Cottafavi ait été amené à les exercer pleinement, grâce à la difficulté matérielle qu'il avait à s'exprimer. Lui et Vittorio Sala, tous deux sortis du Centre Expérimental, sont les seuls à avoir essayé de tirer quelque chose du genre ingrat qu'on leur proposait. Mais Sala s'est limité à une parodie trop unilatérale. Cottafavi a exploité, avec une rigueur intellectuelle étonnante, toutes les possibilités qui s'offraient à lui. Son génie n'a rien de romantique ; il doit tout à la raison et à l'analyse. Aussi, ses différents films, sur des sujets voisins, s'en vont-ils dans les directions les plus opposées. On a l'impression que Cottafavi n'a rien à dire, et que c'est en faisant son film — d'après les conditions du film — qu'il trouve ce qu'il a à dire. On ne sent jamais une prédisposition personnelle pour tel ou tel style, tel ou tel thème. *Ercole alla conquista di Atlantide* confirme ce sentiment. C'est un pot-pourri d'une si grand nombre de tendances qu'il en devient un film cosmique, par les directions diverses de sa mise en scène plus que de son sujet. Par sa volonté de rester objectif et de montrer tous les aspects du monde — et du monde immatériel autant que du monde réel — dans une œuvre unique, Cottafavi rejoint les efforts de la nouvelle vague française (seuls les sujets diffèrent), et s'éloigne de ceux, plus terre à terre, de la nouvelle vague italienne. Ici, chaque scène rompt avec la précédente; ce qui est moqué est exalté au plan suivant. Nous oscillons sans cesse entre le Cottafavi humoriste bonhomme, le Cottafavi constructeur classique, le Cottafavi baroque italien, le Cottafavi expérimentateur. Les quatre se retrouvent dès le début. Un générique d'une étendue et d'une précision exagérées — à l'image de ce film en 70 mm, qui donne l'impression d'être la première superproduction non fauchée de Cottafavi — s'insère dans un très long plan général composé de mouvements d'appareil divers, verticaux, horizontaux et obliques : nous voyons une bagarre au rythme et aux gags aussi étourdissants que dans *North To Alaska (Le Grand Sam,* Hathaway, 1960). Mais ici, à la plus grande spontanéité se mêle le plus grand souci de composition. L'objectif théoriquement éclaboussé par le vin annonce les effets d'éclairage fantastiques et le zoom sur le soleil de la deuxième séquence. Ensuite, retour à un style plus ample, avec décors d'un goût classique, puis montage parallèle et nouvelles incursions dans le domaine expérimental, lorsque nous retrouvons le fantastique. Bien entendu, en même temps, on compte de nombreux changements de ton.

Ensuite, le rythme est créé de façon plus originale par l'entremise, au sein de plans fixes, de travellings précédant les acteurs dans leur marche ou allant à leur rencontre, qui sont d'une beauté fulgurante que l'on n'avait pas trouvée depuis *Rio Bravo*. Il est seulement dommage que cette beauté plastique soit parfois compromise par le manque de netteté des déplacements frontaux dans la profondeur du champ.

A la fin, retour au cinéma d'essai (surexpositions et jeux d'objectifs pour exprimer le fantastique de la destruction) et emprunts à ce goût douteux des Italiens pour les décors baroques et colossaux; ici, la beauté naît de l'accumulation plus que de ce qui la compose. Et Cottafavi arrive à transcender ce style de décoration, qu'il déteste d'ailleurs, et qui est celui que l'on rencontre dans le moindre spectacle de variétés à Rome, en en remettant un peu plus chaque fois. Les plans d'éruptions prêtés par Haroun Tazieff et le rythme créé par la musique accentuent l'hétérogénéité du finale, qui lui donne sa grandeur et son originalité. La richesse et la frénésie initiales se retrouvent ici, après une partie centrale plus inégale, pour culminer, le montage aidant, en une apothéose.

Luc MOULLET.



Sylvia Syms et Louis Jourdan dans *Les Vierges de Rome* de Carlo Ludovico Bragaglia.

LA FASCINATION DU PHÉNIX

par Michel Mardore

Par-delà les contingences de la production et les fantaisies du goût, la fulgurante progression des films dits « à costumes », et en particulier des péplums, illustre à merveille l'un des plus troublants pouvoirs de la création cinématographique.

A priori, le *moderne* constitue la marque de l'œuvre filmée. C'est dans l'apparence du contemporain que le cinéma trouve sa pâture la plus riche, et produit en retour la forme d'invention qui révèle au plus profond son génie spécifique. Dans la fausse querelle des Lumière et Méliès, nous optons de préférence pour Lumière, en dépit des corrections qu'il convient d'apporter à un choix aussi sommaire. Pour nous fortifier dans cette opinion, l'exemple des arts antérieurs vient à notre aide : le recours aux rêves du passé ajoute, à l'artifice de la *mise en scène*, la distance et le voile sécrétés par les choses *mortes*. Pour un Gustave Moreau que la Bible et la Mythologie inspirent dans la sublimité de l'étrange, combien les siècles n'ont-ils pas vu d'écoliers soumis à la résurrection académique de fantômes sans âme ? Combien d'écrivains englués dans leur théâtre de marionnettes ? Les mannequins exsangues du Musée Grévin se promènent aussi bien dans les livres que sur l'écran, et, *Salammbô* pour *Salammbô*, les fantoches de tous les super-Méliès apparaissent comme plus illusoires que les ombres de la caverne platonicienne.

Cette production, en outre, appartient pour sa majeure part à la plus basse catégorie, celle du feuilleton populaire. Cela n'en exclut pas, au contraire, le surgissement de beautés

jaillies au hasard, et comme improvisées par une imagination en délire. La poésie ingénue que les surréalistes détectèrent dans les imageries du XIX[e] siècle et dans les *serials* du cinéma muet, nous la retrouvons dans ces films de quat'sous qui déploient l'épée et le péplum pour relayer sur l'écran l'univers des *comics*. Mais ce plaisir à la fois épidermique et intellectuel demeure une délectation au premier degré. L'insolite de la démence ne se révèle que par réflexion, au milieu d'une fange parfaitement terre-à-terre et conformiste. Si la forme dénote parfois un certain brio, le fond ne peut séduire que dans l'outrance et la démesure. Sinon, l'emporte la plate grossièreté de l'inspiration.

Dès lors, pourquoi nous acharner à la recherche de quelques bons grains parmi un champ envahi par l'ivraie ? Quel masochisme singulier, ou quel snobisme, nous pousseraient à préférer les charmes rares d'un péplum rugueux, quand nous rejetons avec mépris les petits-enfants du néo-réalisme ? (1.) Je crois que, plus ou moins obscurément, ce genre de films nous attire comme toutes les preuves d'une *palingénésie* des civilisations, et de l'homme.

Il ne s'agit plus de remonter seulement quelques générations en arrière — Visconti, en réalisant *Senso*, n'est jamais troublé par la conscience de participer à une mascarade : il est persuadé, au contraire, de tourner une histoire vivante, rattachée à nos drames contemporains —, car dans ce cas l'artiste se contente de réchauffer la chair d'où est issue notre chair, et à laquelle nous sommes toujours liés par une foule d'influences vivaces, mais de plonger à reculons dans les entrailles du passé, de la mort, et cette obstination à *évoquer* le temps disparu devrait nous intriguer, car l'engouement vénal pour le pittoresque, le « dépaysement », ne suffisent pas à tout expliquer. Pourquoi le lumpen-prolétariat des banlieues de Rome et de Paris s'intéresserait-il aux mésaventures d'Ulysse et aux colères de Jupiter ? Pourquoi tout ce monde, combien éloigné de sa vie, et où il rencontre pour la première fois des magiciennes, des dieux, des rites, dont jamais il n'avait entendu parler, devrait le séduire ? L'élément commercial, composé de sexualité et de violence, y est contrecarré par des incursions de féerie qui sont plus propres à irriter le spectateur qu'à le séduire.

Par ailleurs, souvenons-nous de la ferveur avec laquelle, jadis, la Renaissance a tenté de ressusciter l'Antiquité, et de quelle passion le Romantisme a entouré la réhabilitation du Moyen Age... Dans toutes les classes de la société, et à toutes les époques, se répercute le même souci de faire vivre ce qui a cessé d'être, souci qui répugne à l'inventaire archéologique, et témoigne d'un vif empressement à représenter, par tous les moyens, le temps enfui. L'angoisse de l'homme devant la mort s'accommode fort mal, en définitive, de la délectation morbide et romantique devant les ruines, les destructions, le triomphe « anthropophage » de la nature. L'être aspire à se prouver la force de sa pérennité, et si nous éprouvons une inquiétude, par exemple, devant la menace d'engloutissement des temples de Nubie, ce n'est pas seulement à cause d'un purisme esthétique, mais aussi en raison d'un trouble plus intime, inconscient peut-être, mais qui réconcilie l'art avec la fonction traditionnelle du sacré. L'émoi devant les traces des civilisations perdues traduit, même involontairement, une révérence d'ordre métaphysique.

Est-il besoin d'ajouter que, si l'art sacrifie au spiritisme dans ce domaine, ses *évocations* relèvent plus du charlatanisme que de la transe médiumnique ? L'homme se contente de peu, pour se persuader de son génie, et d'ailleurs la révélation de mondes autres que le sien, impliquant des comportements et modes de pensée trop étrangers à sa coutume — sorte de science-fiction à rebours — ne manquerait pas de déclencher en lui un malaise, générateur de refus. Donc, aux incertitudes de la résurrection, on préférera le cycle rassurant de la palingénésie. La forme idéale de réapparition sera celle de la « turquerie », qui emprunte à la conception moderne l'essentiel de ses clichés, et se contente d'étaler décors et costumes comme pour un bal masqué.

On aurait tort, cependant, de médire. Ce genre brille d'abord par les *concetti* surréalistes dont il fourmille. Mais surtout on y perçoit à l'état brut l'effet d'un curieux « inconscient

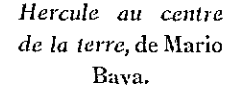
(1) Mis à part le fait qu'il est plus noble de ne pas *imposer* sa création plastique grâce au truchement d'un chantage sentimental sur un « problème ».

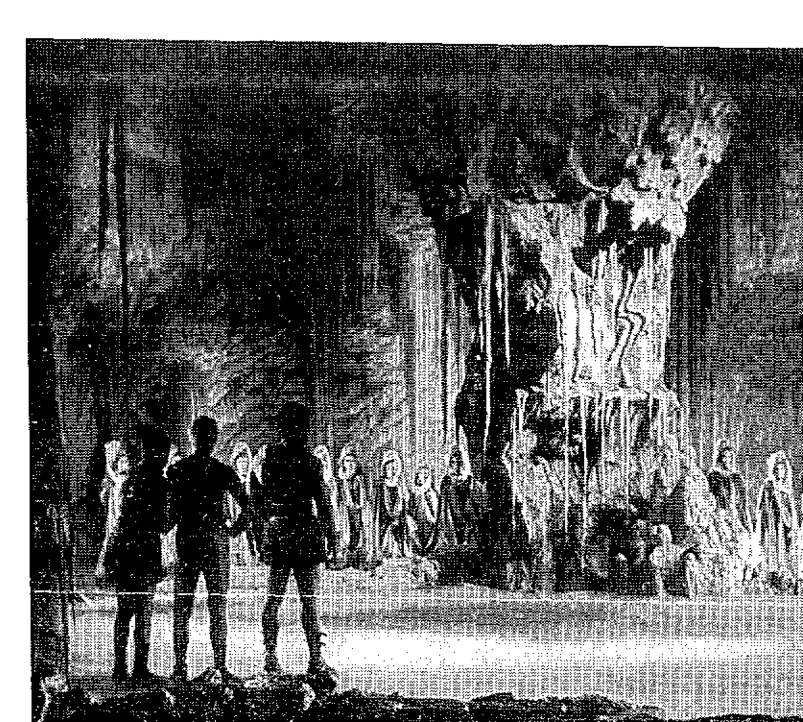
collectif », ici réduit au domaine historique, et dont la persistance à travers les moyens de diffusion standardisés rend compte de la facilité avec laquelle un manœuvre d'Aubervilliers participe, sans intermédiaire, aux malheurs d'une fille de l'Olympe. Enfin, c'est le royaume de l'alchimie sans complexe, au-delà de ce « mauvais goût » qui empêche les expériences. Grâce à un usage insensé des projecteurs et des gélatines colorées, par exemple, Carmine Gallone et Riccardo Freda ont autant mérité du cinéma en couleurs que les Minnelli, Renoir, et consorts. Mais ces hardiesses exigent un fond solide d'humilité et d'inconscience. C'est pourquoi, sur ce plan-là, un Vittorio Cottafavi, qui rêve beaucoup trop de sujets grands et creux, vaut moins qu'un Sergio Grieco, malgré ses excellentes réussites, aux bornes du maniérisme et de la profusion baroque.

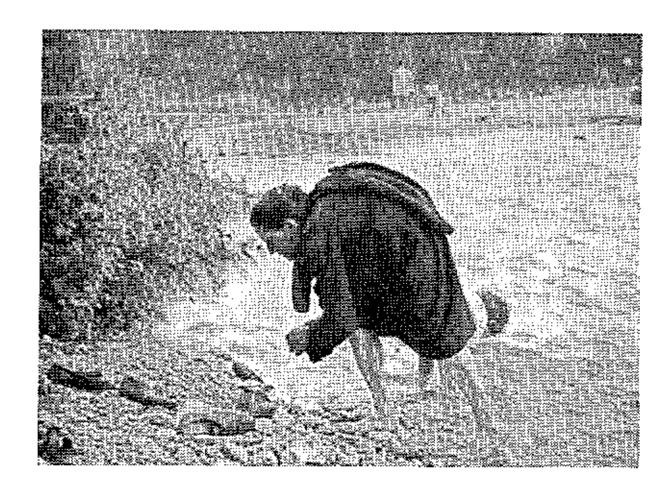
Il existe évidemment une autre voie, la plus difficile et la moins encombrée, celle qui supprime toute distance dans le temps et l'espace, celle qui contemple en face le passé, comme un phénix à l'instant surgi des cendres. J'avoue que les exemples ne se bousculent pas dans ma mémoire, et je présume que le film où Socrate nous débarrasserait familièrement de nos peurs en usant de la maïeutique — sans l'emphase ampoulée, cette raideur de l'être, que le plus habile des metteurs en scène ne parvient pas à dissiper lorsqu'il dirige un film à costumes —, n'est pas encore tourné. Mais il existe des films où le personnage, le décor, offrent leur seule *présence*, sans clin d'œil de l'auteur, aussi neufs et *libres* (ce qui tue le *péplum*, en général, c'est son déterminisme implicite) qu'ils auraient pu le paraître vingt siècles avant le premier tour de manivelle. Ce monde disponible, fragile, mais qui ne se sait pas mortel, et qui est en *devenir* sous nos yeux, je l'ai aperçu naguère dans le moins *péplumnien* des ouvrages, les *Fiorettis* de Rossellini. Là une roue de chariot et un coup de poing sur le nez suffisaient pour improviser la naissance de toute une époque, de toute une morale, et de la manière la plus simple et la plus spontanée. Preuve que les grands cinéastes doivent tout faire, si nous désirons être bien servis...

Si nous n'attendons pas seulement du *péplum* un divertissement de cour (qu'il s'agisse de la cour d'un prince ou de celle que balaie ma concierge, car cela revient au même), si nous attendons, de la rétraction du temps et de l'espace, un frottement nouveau du geste et de la morale, pour en retirer l'étincelle d'un regard plus vif sur notre temps, il faudra accepter de manger des pastèques avec les *Vierges de Rome* et partager les niaises croyances des Grecs, souffrir leurs illustrations grossières de bandes dessinées, comme dans *Le Géant de Thessalie*. Bref, il faudra se salir les mains.

Michel MARDORE.


Hercule au centre de la terre, de Mario Bava.





Vigilia di mezza estate.

ENTRETIEN AVEC G. V. BALDI

par André S. Labarthe et Louis Marcorelles

Le présent numéro ne serait pas complet s'il n'évoquait, à travers l'un de ses plus indiscutables représentants, le domaine le plus vivant du cinéma italien — celui en tout cas où les recherches sont menées le plus loin —, je veux parler du court métrage.

J'ai vu, à Rome, dans une salle spécialisée où se retrouvent, chaque mardi, tout ce que le cinéma italien compte d'esprits curieux, un certain nombre de ces bandes de dix ou vingt minutes. Plusieurs observations s'imposent :

1°. — *La plupart de ces films sont en couleurs. L'explication en est simple : à la prime à la qualité qui vient, comme en France, encourager un domaine sans débouchés, s'ajoute en effet un supplément substantiel, si le film est en couleurs.*

2°. — *Cela, évidemment, a pour conséquence d'orienter les recherches vers l'utilisation de la couleur.*

3°. — *Qu'il le veuille ou non, le jeune cinéma italien est l'héritier direct du néo-réalisme. Les meilleures œuvres sont celles qui puisent dans la plus proche réalité, ainsi que nous l'ont encore montré les quelques films présentés à Oberhausen. — A.S.L.*

●

— *Vous avez tourné une série de courts métrages qui sont particulièrement originaux et méritoires, car les débouchés sont rares en ce domaine.*

— En Italie, il est difficile de réaliser des documentaires de qualité, parce que leur coût ne doit pas dépasser, en moyenne, 1.250.000 lires. Néanmoins, on trouve des producteurs intelligents qui en produisent à des prix plus élevés, dans l'espoir de se frayer un chemin sur le marché international.

— *Le grand public italien ne verra jamais vos documentaires ?*

— Difficilement. En tout cas, il ne verra souvent qu'un film mutilé. En Italie, les documentaires, pour être projetés dans les salles, ne doivent pas dépasser 300 mètres ; sinon, on se heurte à l'opposition des distributeurs qui préfèrent la publicité au documentaire.

— *Est-ce que votre expérience de T.V. vous a été utile ?*

— En un certain sens, oui, bien entendu. Elle m'a mûri, comme toute autre expérience. Mais au point de vue formel, je dirai que non. On m'a souvent posé cette question, car on estime que cette expérience m'a influencé, du moment que je fais parler mes personnages en regardant la caméra. En réalité, le résultat n'est identique qu'en apparence et vient d'une exigence toute différente.

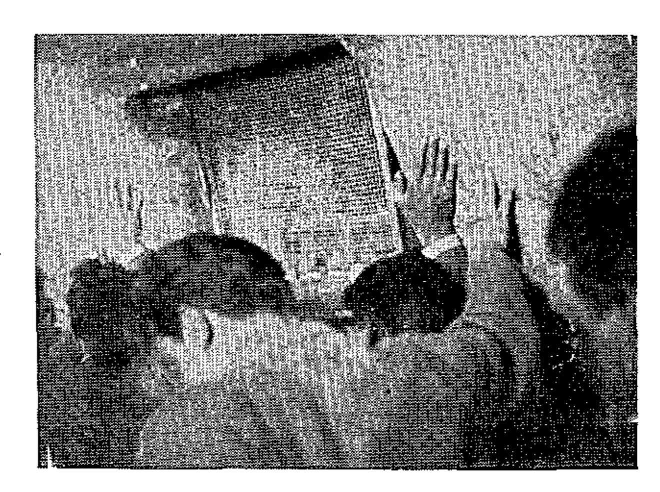
J'estime, en effet, qu'il n'existe pas de grammaire cinématographique valable pour tous et pour toujours (la N.V. française l'a démontré) ; par suite, tous les moyens sont bons pour créer une émotion. Ce qui m'avait frappé le plus chez les personnages des *Veuves* était, par exemple, leur incessant « dialogue » avec la mort. En vivant en leur compagnie, on sent que pour elles la mort est un personnage familier, qui s'assied à leur table, et qu'elles y pensent toujours. C'est leurs pensées que je devais traduire, et, comme je ne voulais pas qu'elles les expriment avec un interlocuteur, j'ai tout simplement éliminé l'écran entre elles et le spectateur, de sorte qu'elles s'adressent directement à lui, sans mon entremise. C'est là une convention qu'on emploie même au théâtre, lorsque l'acteur se retire sur un côté de la scène et, modifiant le ton de sa voix, s'adresse au public qui est au parterre pour lui manifester sa pensée ou commenter ce qu'il va faire.

— *Ces vieilles femmes, n'étaient-elles pas impressionnées par le tournage ?*

— Non, parce qu'elles me connaissaient bien. J'avais eu plus de mal à les persuader de travailler pour le cinéma ; mais, à ce moment-là, comme je les avais fréquentées longtemps, elles avaient confiance en moi. Certes, une longue préparation a été nécessaire pour m'assurer leur collaboration mais, à mon avis, tout documentaire exige une longue période de mise au point, qui dure parfois un an. Je veux dire que, lorsqu'une idée initiale m'intéresse, quand un événement attire mon attention (cet *événement* peut être un milieu, comme dans *La casa delle vedove ;* un personnage, comme dans *Luciano ;* un fait-divers, comme dans *Pianto delle zitelle*), je m'efforce de le *connaître* à fond. C'est pourquoi j'entreprends une enquête, une étude, comme un étudiant qui prépare sa thèse de doctorat. Cette enquête ne sert pas cependant aux fins du documentaire; mais personnellement à *moi,* qui m'efforce ainsi de ne pas me laisser entraîner par le *pittoresque* (lequel, évidemment, est ce qui frappe davantage, au premier abord) ; j'essaye ainsi de m'emparer des *multiples réalités* qui aident à la création d'un fait, d'un milieu, d'un personnage. Non pas que je veuille exprimer une idée originale : c'est la théorie même de Proust ou de Joyce. Mais puisque tout *moment actuel* est le résultat d'une suite d'expériences passées, la somme de réalités multiples, alors je cherche à connaître tout ce qui peut être expérience passée, tout ce qui peut avoir conflué dans le personnage, dans l'événement, tout ce qui l'a rendu tel qu'il est.

Puis, quand je crois être suffisamment documenté, je vais chez ces personnages, j'entre dans ces milieux et me mets en contact direct avec eux. Je leur pose de nombreuses questions, de tous genres. Et j'enregistre ces interviews sur bande magnétique. Ici, c'est le contact avec le personnage qui me suggère les questions. Dans cette phase, désormais,

Il pianto delle zitelle.



mon enquête ne me sert que de guide, comme pourrait l'être une fiche entre les mains d'un lecteur : elle me fournit les données, non pas la teneur de l'œuvre.

Cet enregistrement est ensuite tapé à la machine et c'est sur ces pages que j'esquisse un scénario. Puis, vient le moment du tournage proprement dit, au cours duquel j'enregistre *simultanément* l'image et le son. J'adresse aux acteurs plus ou moins les mêmes questions que je leur avais posées quelque temps auparavant, sachant déjà ce qu'ils me répondront ou quelles seront leurs réactions.

— *Peut-être existe-t-il dans vos films une contradiction entre cette recherche absolue de vérité, l'étude des personnages, et le raffinement formel des couleurs ?*

— Je ne trouve pas qu'il y ait contradiction. En premier lieu, je tiens à préciser que par mes longues recherches, je ne prétends pas aboutir à une vérité, ou une réalité : je m'efforce de comprendre et puis de *traduire* tous les aspects possibles de la réalité. Pour citer un exemple, je ne cherche pas à donner une explication du personnage de Luciano, mais j'essaie de le montrer tel qu'il est, avec ses contradictions. Cela arrive aussi pour la couleur : je tâche de rendre non seulement toutes les couleurs d'un milieu, mais encore la



La casa delle vedove.

lumière particulière dans laquelle je les vois, à tel moment. Ici, évidemment, entre en scène un facteur personnel, c'est-à-dire une vision subjective, même si je m'efforce de ne pas me laisser subjuguer. Mais, à vrai dire, il n'est rien de plus subjectif que la perception des couleurs et des lumières...

Lorsque nous entrons dans une pièce, instinctivement, selon notre conformation, notre milieu, ou les circonstances, nous sommes enclins à *sentir* une couleur plutôt qu'une autre (sans doute vous souvenez-vous de la fameuse « tache jaune » de Proust : c'est en fixant cette tache que Bergotte, en mourant, saisit finalement le sens de sa recherche). Dans ces cas-là, il nous semble que c'est la couleur qui donne un sens à la pièce. Alors, je suis amené à composer le tableau en fonction de cette couleur (qui, cependant, m'a toujours été *imposée* par la réalité). Il me suffit de savoir photographier de l'angle approprié, dans son juste éclairage, cette couleur, et les spectateurs verront ce que j'ai vu. Je n'utilise que les objets que m'offrent la réalité et la lumière. Et sans doute est-ce en cela que réside tout mon secret : je traite les couleurs comme le noir et le blanc, en « sentant » beaucoup les variations d'éclairage. Je ne veux pas faire de choses *colorées*.

— *Utilisez-vous des filtres ?*

— Si un objet n'a pas la couleur voulue, on place des gélatines devant les réflecteurs et celles-ci, en variant la lumière, donnent l'effet recherché. Mais c'est un procédé que je n'adopte que lorsque les couleurs de la réalité apparaîtraient faussées sur la pellicule.

— *Dans* La Maison des Veuves, *en particulier, la couleur des robes...*

— Là, ce fut plus facile, parce que je tournais en intérieurs et que je pouvais soigner tous les détails. Je disais que la couleur au sens absolu n'existe pas, mais que, pour chacun de nous, elle est en rapport avec la lumière qui lui donne du relief, avec les autres couleurs et même avec l'*atmosphère générale* (j'entends également au sens psychologique) qui plane dans les pièces. Dans *La Maison des Veuves*, par exemple, chaque couleur était imprégnée de cette particulière et inimitable nuance rosée qui se trouve dans l'atmosphère de Rome et, de surcroît, elle avait l'odeur de vieux, de rance, des pièces.

— *Quand vous montrez le film à vos interprètes, qu'est-ce qu'ils en pensent ?*

— Leurs réactions sont les plus diverses. Les petites vieilles, par exemple, m'ont démontré que chacune voit la réalité d'une manière différente. Chacune d'elles reconnaissait



La casa delle vedove.

très bien les autres, avec leurs défauts et leurs manies, mais refusait de se reconnaître elle-même. De toute façon, elles étaient contentes... Pour elles, au fond, le film n'a que la valeur d'une photographie, ce n'est qu'un souvenir parmi tous les souvenirs auxquels elles attachent tant d'importance.

Luciano, le voleur (car c'est réellement un voleur, un vrai voleur) est, en revanche, devenu ambitieux. A présent, il s'est mis dans la tête qu'il veut faire l'acteur. Il croit qu'il a beaucoup de talent et qu'il est même très beau.

— *Encore une fois, pouvez-vous toujours faire la part de l'art et celle de la réalité ?*

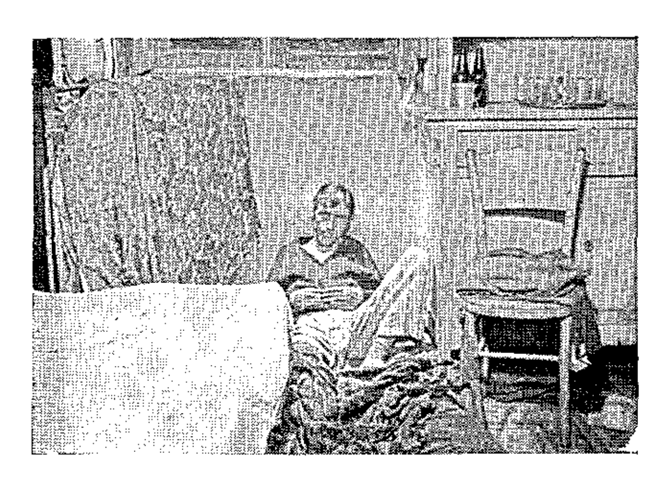
— A ce propos, je voudrais vous raconter une anecdote qui pourra éclaircir ma pensée. On dit qu'un jour Michel-Ange était en train d'observer un de ses ébaucheurs, c'est-à-dire un de ces apprentis qui, lorsque les statues sont très grandes et complexes, s'acquittent du travail le plus rude et dégrossissent le bloc de marbre. A un moment donné, Michel-Ange commence à conseiller l'apprenti, à lui donner des ordres, à diriger ses mouvements,

car il avait remarqué que celui-ci mettait de l'attachement à son travail Bientôt, en exécutant les ordres du Maître, l'ébaucheur vit naître sous son ciseau une tête superbe, parfaite. « *Alors, Maître,* s'exclama-t-il, *moi aussi j'ai du talent !* » Et Michel-Ange de répondre : « *Bien sûr ! La statue est, en effet, dans le bloc de marbre. Il suffit d'ôter le superflu !* »

J'ai raconté cette anecdote parce que, au cinéma également, tout plan est déjà *dans la réalité :* il suffit d'*ôter le superflu* pour le mettre en évidence, avec ses couleurs, ses formes essentielles.

Quant aux événements que je raconte dans mes courts métrages, ils ne sont jamais inventés : les vieilles femmes ont été libres de se mouvoir devant la caméra, pendant que je les interrogeais ; quant à Luciano, tous les faits racontés sont vrais et se sont réellement produits, et sur ces lieux. Je n'ai tourné que les parties dont l'évocation était plus vive pour Luciano, afin qu'il pût vraiment les revivre. Aussi ai-je dû procéder automatiquement à un *choix.*

— *Karel Reisz disait : « Quand on travaille avec des personnages ordinaires, surtout un peu vulgaires, il faut les ennuyer d'abord, beaucoup les ennuyer, et enfin ils se laissent aller »...*



Luciano.

— Vraiment, je pense que mon procédé est très différent. Tout d'abord, je ne définirais pas Luciano, ou les vieilles femmes comme des « personnages ordinaires », si ce mot a le sens de « vulgaires ». Ils sont vulgaires, sans doute, mais je crois que la chose la plus importante à dire d'eux est qu'ils sont « *élémentaires* ». Ils possèdent une psychologie élémentaire : les vieilles parce qu'elles sont redevenues enfants, Luciano parce qu'il est resté à mi-chemin entre l'enfant et la bête. Aussi leurs réactions sont-elles faciles à deviner... Je commence d'abord à les bien connaître, puis il est plus facile de provoquer en eux les réactions qu'il me faut, en touchant les sujets que je juge nécessaires... C'est un peu comme les souris apprivoisées dans une cage, qui touchent un levier pour avoir du fromage. C'est un exemple cruel, mais je crois que, malheureusement, notre profession exige elle-même un minimum de cruauté.

— *Vos personnages parlent et s'expriment avec une liberté naturelle. Leurs gestes sont beaux. Comment obtenez-vous cette beauté ?*

— Je crois avoir déjà répondu à cette question par l'anecdote de Michel-Ange : « J'ôte le superflu ! ». C'est-à-dire que je cherche à découvrir et à reproduire la beauté qui se trouve dans chaque geste naturel, mais que nos superstructures mentales ou des détails secondaires nous empêchent de voir... Le dialogue aussi est spontané...



Luciano.

— *Mais le dialogue est écrit !*

— Non, il n'est pas écrit ! C'est seulement un schéma qui ne sert qu'à moi et que je n'impose jamais à mes personnages. Je ne leur ordonne jamais de dire une réplique déterminée. Je pose simplement au personnage la question qui, je le sais, finira par provoquer plus ou moins la réponse voulue. Mais eux, ils ne le savent pas et me répondent en toute liberté, avec les paroles qu'ils préfèrent. C'est réellement une chose d'une simplicité extrême.. Néanmoins, il est fort important de les connaître bien, et même de s'en faire des amis C'est pourquoi j'attache tant d'importance à la préparation du documentaire.

— *Utilisez-vous beaucoup de pellicule ?*

— Non, très peu. Nous ne tournons toujours qu'une ou deux prises. Mais nous répétons beaucoup.

— *Combien dure la préparation d'un plan ?*

— Cela dépend. En tout cas, pas beaucoup. Pour moi, la chose la plus longue et la plus difficile est de choisir l'endroit, le décor où je vais tourner une séquence déterminée, si mon choix n'est pas conditionné par la réalité

(*Propos recueillis au magnétophone.*)

Gian Vittorio Baldi est né à Bologne, le 30 octobre 1930. Etudes de droit. Critique cinématographique de « *Il sole* » et « *24 ore* ». Assistant metteur en scène au cinéma et à la télévision, où il réalise la série *Cinque Anne*. Sur une plage, il tourne un court métrage expérimental. Joue le rôle du médecin dans *I sogni nel cassetto* (1956) de Castellani.

PRINCIPAUX COURTS METRAGES :

1958. *Il pianto delle zitelle.* — 1959. *La vigilia di mezza estate ; Via dei cessati spiriti.* — 1960. *La casa delle vedove ; Luciano.* — 1961. *Il bar di Gigi ; La prova d'amore* (sketch de *Le italiene e l'amore) ; Il corredo di sposa.* — 1962 (en préparation). *L'imperatore* (long métrage).



Luciano.

CINQUANTE-QUATRE CINÉASTES ITALIENS

Ce dictionnaire n'a pas la prétention de dresser la liste exhaustive des cinéastes actuellement en exercice en Italie. Notre objet est moins de brosser le portrait du cinéma italien dans son histoire que d'indiquer et tenter de définir le point de cette histoire où il est aujourd'hui parvenu. D'où le parti auquel nous nous sommes finalement arrêtés, de diviser ce dictionnaire en trois chapitres.

Le premier est réservé à ces « trois grands » que sont, sans conteste, Antonioni, Rossellini et Visconti.

Dans le second figurent un peu pêle-mêle (mais comment faire autrement ?) les cinéastes dont le talent, l'ambition, ou la prolixité façonnent le visage du cinéma italien dans toute sa diversité. S'y côtoient donc le tout-venant et quelques talents rares, ceux dont le génie ne s'est pas affirmé au point de devoir être tenu pour capital (exemple : Fellini), et ceux dont l'œuvre n'est plus assez récente pour pouvoir être classée avec celle des derniers venus (exemple : Cottafavi).

La dernière catégorie, enfin, représente l'avenir. Elle groupe les cinéastes qui possèdent en commun de n'avoir, pour la plupart, rien tourné avant 1960. C'est évidemment la grande inconnue du cinéma italien et son plus grand espoir. La plupart de leurs films n'ont pas encore été montrés en France. Au milieu du lot, quelques talents sûrs. Pour les autres, il faut attendre.

Nous tenons ici à remercier M. Leonardo Fieravanti et ses collaborateurs qui ont mis à notre disposition toutes les richesses du Centre Expérimental du Cinéma, ainsi que Giulio Cesare Castello qui a bien voulu revoir les filmographies.



ANTONIONI Michelangelo

Né en 1912 à Ferrare. Etudes d'économie à Bologne, journalisme à Ferrare, puis à Rome où il fréquente le Centre Expérimental et collabore à diverses publications (dont « *Cinema* »). En 1942, il est assistant de Fulchignoni (pour *I due foscari*) et de Marcel Carné (pour *Les Visiteurs du soir*). De 1942 à 1952, parallèlement à son activité de documentariste, il participe à divers scénarios (dont *Un pilota ritorna* de Rossellini). A signaler, en 1957, la mise en scène théâtrale de *I am a camera* de John Van Druten.

COURTS METRAGES :

1943-47 : *Gente del Po.* — 1948 : *N.U.* — 1949 : *L'amorosa menzogna, Superstizione, La funivia del Faloria, Sette canne un vestito.* — 1950 : *La villa dei mostri.*

LONGS METRAGES :

1950 : *Cronaca di un amore.* — 1952 : *I vinti.* — 1953 : *La signora senza camelie, L'amore in città* (épisode *Tentato suicidio*). — 1955 : *Le amiche.* — 1957 : *Il grido.* — 1959 : *L'avventura.* — 1960 : *La notte.* — 1962 : *L'eclisse.*

Il n'a pas eu de chance avec son public : cinéaste maudit pendant dix ans, le voici cinéaste à la mode, c'est-à-dire tout aussi méconnu, ou du moins tout aussi incompris. La publicité en a fait l'homme du frisson nouveau, comme elle fit naguère de Bergman. En fait, l'œuvre d'Antonioni apparaît étrangement secrète, au-delà de ses qualités immédiatement perceptibles : le tremblé de l'écriture, une sensibilité d'écorché vif, un acharnement pathétique à s'exprimer, une volonté maladive à faire passer dans un film les hantises d'une vie d'homme. Dès **Chronique d'un amour**, cet homme a voué sa vie à son art et son œuvre ultérieure ne sera que l'approfondissement de ce rapport et son élucidation. Dans l'ordre de la réussite, l'admirable intelligence de **Tentato Suicidio** (sur lequel, soit dit en passant, feraient bien de méditer nos plus intransigeants brechtiens) n'a d'égale que le remarquable sens du rythme dont témoignent **Femmes entre elles** et surtout **L'avventura** — ce sens qui consiste à régler le rythme de son œuvre sur le rythme de ses pas d'homme. Oui, le rythme est bien ici affaire de morale et si cette œuvre, en fin de compte, respire, c'est à l'exacte hauteur où cet homme a lui-même choisi de vivre. On pense à ce que confiait Flaubert à son ami Le Poittevin : « Je crois avoir compris une chose, une grande chose, c'est que le bonheur, pour les gens de notre race, est dans **l'idée**, et pas ailleurs. Fais comme moi, romps avec l'extérieur. »



ROSSELLINI Roberto

Né en 1906 à Rome. Débute au cinéma comme décorateur technique, monteur et documentariste. En 1938, il collabore au scénario de *Luciano Serra, pilota* de Goffredo Alessandrini, en 1943 à celui de *l'Invasore* de Nino Giannini. Entre temps, en 1941, il a réalisé son premier long métrage, grâce à l'appui de De Robertis.

COURTS METRAGES :

1936 : *Fantasia sottomarina.* — 1937 : *Prélude à l'après-midi d'un faune.* — 1938 : *Daphné, Il taccuino prepottente, La vispa teresa.* — 1940 : *Il ruscello di ripasottile.*

LONGS METRAGES :

1941 : *La nave bianca.* — 1942 : *Un pilota ritorna.* — 1943 : *L'uomo della croce.* — 1945 : *Roma città aperta.* — 1946 : *Paisà, Desiderio* (en collaboration avec *Marcello Pagliero*). — 1947 : *L'amore.* — 1948 : *Germania, anno zero, La macchina ammazzacattivi.* — 1949 : *Stromboli, terra di Dio, Francesco, Giullare di Dio.* — 1952 : *Les Sept péchés capitaux* (épisode *L'invidia*), *Europa '51.* — 1953 : *Dov'è la libertà ?, Medico condotto* (scénario, dialogues et supervision technique), *Siamo donne* (épisode Ingrid Bergman), *Viaggio in Italia.* — 1954 : *Amori di mezzo secolo* (un épisode), *Giovanna d'Arco al rogo.* — 1955: *Angst.* — 1958 : *India.* — 1959 : *Il generale della Rovere.* — 1960 : *Era notte a Roma, Viva l'Italia.* — 1961 : *Vanina Vanini.* — 1962 : *Anima nera.* — En préparation : *Polichinelle.*

Parce qu'il est profondément humaniste et qu'il se veut témoin lucide de notre temps, parce qu'il est curieux de tout et d'une remarquable intelligence synthétique, on a trop tendance à oublier que Rossellini est un poète qui se place sous le signe du plus passionné des éléments, le feu.

Saisir l'importance de cet élément, tant dans les thèmes que dans le style du cinéaste, aurait permis à ses fervents de ne point se laisser distancer, lorsqu'il prit ses deux virages brusques. Le premier avec **Stromboli**, où il abandonnait le constat de son époque pour aborder les problèmes du couple. Le second avec **Le Général della Rovere**, qui ouvrait une série de films historiques propices à une réflexion sur les raisons de l'activité et de l'engagement politiques.

Il ne s'agit pas seulement, bien entendu, du feu visible, celui du volcan de **Stromboli**, idée d'un Dieu créateur qui attire à lui sa créature, ou celui de frère Ginepro dont la foi sème littéralement l'incendie dans le camp du tyran Nicolas (**Les Fioretti**s), ou celui de **Voyage en Italie**, souterrain et communicant, qui n'attend qu'une occasion pour embraser et fusionner les êtres, ou celui de **Jeanne au bûcher**, mais surtout d'un feu intérieur qui couve en chacun des héros, bien souvent à leur insu, et les tourmente, soit pour les élever à la lumière, soit pour les dévorer, comme la Magnani dans **La Voix humaine.**

Dès lors, tous ces mouvements si particuliers à Rossellini qui relient les personnages à leur décor rendent compte de ce feu intérieur qui les anime. Mais c'est surtout par la luminosité de l'image que Rossellini nous fait ressentir, pour chaque film, les différentes vibrations des feux qu'il entend décrire. Froide et comme lunaire dans **Allemagne année zéro**, qui nous conte la mort d'un foyer et sa renaissance par le sacrifice d'un innocent qui retransmet sa flamme, ou dans cet autre film nordique qui est **La Peur**, sèche et concentrée dans **L'Envie**, écrasante de clarté dans **Stromboli**, brumeuse et grisâtre dans **Le Général della Rovere**, nocturne et renfermée sur elle-même dans **Era notte a Roma**, vive et éclatante dans **Viva l'Italia**, etc., cette luminosité traduit la vision poétique de Rossellini.

VISCONTI Luchino



Né en 1906 à Milan. Abandonne le violoncelle et l'élevage des chevaux de course pour le spectacle. Décorateur, assistant de Jean Renoir en France pour *Une partie de campagne* et *Les Bas-fonds*, il collabore au scénario de *La Tosca*, achevé par Carl Koch qui prendra la succession de Renoir. Passé à la mise en scène, il mène parallèlement sa carrière de cinéaste et son activité théâtrale.

LONGS METRAGES :

1941 : *Ossessione.* — 1948 : *La terra trema.* — 1951 : *Bellissima.* — 1953 : *Siamo donne* (épisode Anna Magnani). — 1954 : *Senso.* — 1957 : *Le notti bianche.* — 1960 : *Rocco e i suoi fratelli.* — 1962 : *Boccaccio' 70* (épisode Maupassant). — En préparation : *Il gattopardo.*

Visconti ne trouve en lui-même que contradictions violentes ; tout à la fois individualiste et humanitaire, aristocrate et communiste, esthète et engagé. Cette conscience aiguë d'une dualité devient le thème moteur de son œuvre. Une beauté immédiate et visible enveloppe les personnages : ils la ressentent comme la promesse d'un paradis possible et matériellement accessible. Mais ce sentiment d'espérance éveille en eux des passions qui, finalement, les égarent, les éloignent de leurs buts et les perdent. Seul **Bellissima** qui décrit une passion uniquement occupée à révéler une beauté latente parvient, en partant de la laideur, du banal, à découvrir et fonder cette beauté que recèle tout ce qui est

Dans l'évolution de son œuvre, Visconti montre une prise de conscience de plus en plus nette de son propos. **D'Ossessione** à **Rocco**, la démarche passe peu à peu du « vouloir faire beau » au « vouloir faire vrai ». **Ossessione** ou **La terra trema** soumettaient les personnages à des attitudes, naturelles certes, mais apprêtées en fonction d'effets esthétiques qui constituaient le principal des recherches. Cela n'allait pas sans un certain hiératisme qui contrariait la véritable dynamique des sentiments. L'auteur prenait un plaisir évident à regarder vivre « ses gens ». **Rocco**, au contraire, vise d'abord à suivre les personnages dans leurs conditions d'existence, puis à peindre le drame qui en découle, la beauté étant saisie comme par hasard. Le but, là, est de montrer que la possible beauté paradisiaque de cette terre ne peut être cherchée ni dans l'idéal, ni dans le déchaînement des instincts, ni dans l'acceptation morne du quotidien, mais au contraire dans la lutte pour l'amélioration des conditions d'existence, supprimant du même coup la source du déchirement.



BAVA Mario

Né en 1914, à San Remo. Fils d'un sculpteur en renom, il débute dans la carrière cinématographique comme opérateur. Rapidement devenu célèbre, ses collaborations sont innombrables : Steno, Monicelli, Robert Z. Leonard, Soldati, Emmer, De Robertis, Camerini, Francisci, Freda, etc... En 1959, il photographie et achève la réalisation de *La Bataille de Marathon* de Jacques Tourneur. Parmi ses plus récents travaux d'opérateur, citons *Esther et le roi* de Raoul Walsh et *Les Mille et Une Nuits* qui lui ont été abusivement attribuées et qui sont en réalité du besogneux Henry Levin.



LONGS METRAGES :

1960 : *La maschera del demonio.* — 1961 : *Ercole al centro della terra.* — 1962 : *Gli invasori.* — En cours de réalisation : *Incubo.*

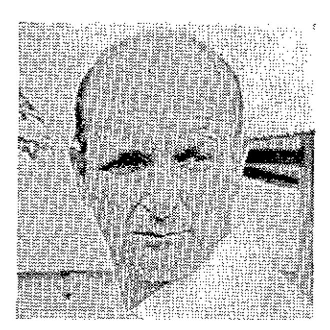
Il déclare : « Je ne suis pas, à proprement parler, un metteur en scène; ce que je puis apporter à un film, c'est une grande expérience de la photographie, des truquages, de la manière de composer une atmosphère. » Effectivement, il apporte au cinéma tout son talent de photographe et une utilisation remarquable du pancinor, qui lui permettent de jouer sur les possibilités de l'espace et de la couleur. Il n'est pas moins à l'aise dans le noir et blanc Dans **Le Masque du démon,** il a su recréer avec des moyens réduits (un seul décor avec des éléments mobiles pour le château) une ambiance d'horreur digne des meilleurs films américains du genre. **Le Masque du démon** a, d'ailleurs, obtenu un grand succès aux U.S.A. où le nom de Bava est maintenant une garantie. Sa carrière dans le film historique n'est, sans doute, qu'un accident. Son sens plastique original le dispose tout naturellement au cinéma fantastique.

BENNATI Giuseppe

Né en 1921, à Pitigliano. Ancien élève du Centre Expérimental de Rome. Se rode dans le documentaire avant de passer au long métrage.

COURTS METRAGES :

L'ultimo falconiere, A caccia insieme, Piccole ali, L'amico fedele, Corallo, Acquario, Sulle nevi di cortina, Levrieri da corsa, Pompei, La roccaforte del Sangallo, Danze spagnole, Galleria del sorriso, Marmi di Carrara, Vita delle api, Il nemico invisibile.

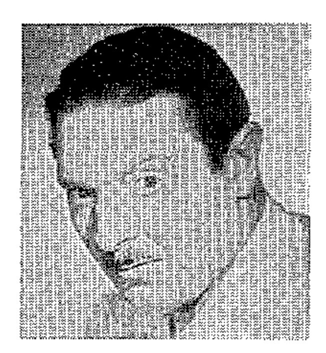


LONGS METRAGES :

1951 : *Il microfono è vostro.* — 1954 : *Musoduro.* — 1955 : *Operazione notte.* — 1956 : *Non scherzare con le donne.* — 1958 : *La mina.* — 1960 : *L'amico del giaguaro.* — 1961 : *Labbra rosse.* — 1962 : *Congo vivo.*

Il faut de tout pour faire un monde et, dans l'univers du cinéma italien commercial, Bennati ne fait pas si piètre figure. **Musoduro** était un charmant western en couleurs. Ce n'était, bien sûr qu'un western italien.

BLASETTI Alessandro



Né en 1900, à Rome. Etudes de droit. En 1924, il crée une rubrique cinématographique dans le quotidien « *L'impero* », et fonde deux revues consacrées au cinéma : « *Il mondo dello schermo* » (qui deviendra « *Lo schermo* », puis « *Cinematografo* ») et « *Lo spettacolo d'Italia* ». Son premier film est réalisé dans le cadre d'une société de forme coopérative — la Société « Augustus » — qu'il constitue avec Vergano, Solaroli, Serandrei, Alessandrini et Barbaro. Dès lors, il ne cessera guère de produire, sinon pour monter au théâtre des pièces de Pirandello, Priestley et Sherwood. Depuis 1935, il occupe la chaire de réalisation au Centre Expérimental.

COURTS METRAGES :

1932 : *Assisi.* — 1938 : *La caccia alla volpe nella campagna romana.* — 1940 : *Napoli e le terre d'oltre mare.* — 1947 : *Castel Sant'Angelo, Il Duomo di Milano, La gemma orientale dei Papi.* — 1950 : *Ippodromi all'alba.* — 1951 : *Quelli che soffrono per voi.*

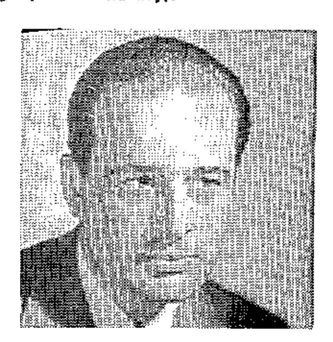
LONGS METRAGES :

1929 : *Sole.* — 1930 : *Nerone.* — 1931 : *Resurrectio, Terra madre.* — 1932 : *Palio, La tavola dei poveri.* — 1933 : *Il caso Haller.* — 1934 : *1860, L'impiegata di papà, Vecchia guardia.* — 1935 *Aldebaran* — 1937 : *La contessa di Parma.* — 1938 : *Ettore Fieramosca.* — 1939 : *Retroscena.* — 1940 : *Un'avventura di Salvator Rosa.* — 1941 : *La corona di ferro, La cena delle beffe.* — 1942 : *Quattro passi fra le nuvole.* — 1943 : *Nessuno torna indietro.* — 1946 : *Un giorno nella vita.* — 1948 : *Fabiola.* — 1950 : *Prima comunione.* — 1952 : *Altri tempi.* — 1953 : *La fiammata.* — 1954 : *Tempi nostri.* — 1955 : *Peccato che sia una canaglia.* — 1956 : *La fortuna di essere donna.* — 1957 : *Amore a chiacchiere.* — 1958 : *Europa di notte.* — 1961 : *Io amo, tu ami.*

Le « condottiere » du cinéma italien est, d'abord, un personnage savoureux, toujours à l'aise sur un plateau comme un héros de mélodrame. Dans **Bellissima,** Visconti s'est amusé à faire de lui un portrait presque mythique. Il pourrait revendiquer le titre de père du néo-réalisme, grâce à **1860,** récit du débarquement en Sicile de Garibaldi et de ses compagnons qui se distinguait, en pleine vogue des téléphones blancs, par une narration dépouillée, une observation minutieuse du détail réaliste et l'utilisation du dialecte sicilien. Plus tard, la chronique intimiste de **Quatre pas dans les nuages** ouvrait également la voie à la **chronique** néo-réaliste. Entre les deux, une série quasi-géniale de films macaroniques dans la tradition du grand spectacle : **Une aventure de Salvator Rosa, La Couronne de fer, La Farce tragique,** beaux exemples d'un baroque tarabiscoté dont le secret semble s'être perdu, Blasetti ayant appris, depuis, à être sage, ce qu'on ne saurait trop regretter. Il a suivi, comme tout le monde en Italie après la Libération, la mode d'un néo-réalisme qui l'intéressait moins dès l'instant qu'il était « reconnu ». Depuis dix ans, donc, il se contente de tourner avec nonchalance des films à sketches ou des comédies qui ne manquent pas de verve. La Loren, sous sa direction, était un personnage. Mais le vieux lion s'est rogné les griffes. Dommage qu'il soit un paresseux !

BOLOGNINI Mauro

Né en 1920, à Pistoia. Après des études d'architecture à Florence, il est lauréat du Centre Expérimental de Rome, puis assistant (Luigi Zampa, Yves Allégret, Jean Delannoy).

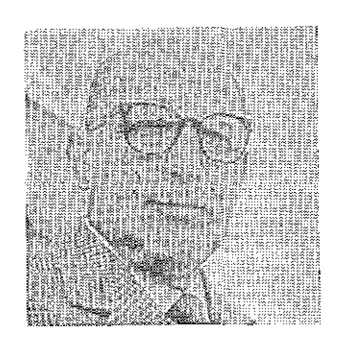


LONGS METRAGES :

1953 : *Ci troviamo in galleria.* — 1954 : *I cavalieri della Regina.* — 1955 : *La vena d'oro, Gli innamorati.* — 1956 : *Guardia, guardia scelta, brigadiere e maresciallo.* — 1957 : *Giovani mariti, Marisa la civetta.* — 1958 : *Arrangiatevi.* — 1959 : *La notte brava.* — 1960 : *Il bell'Antonio, La giornata balorda.* — 1961 : *La viaccia.* — 1962 : *Senilità.*

Ses premiers films vulgarisaient les leçons du néo-réalisme. dans des œuvres sans prétentions. Depuis, l'ambition est venue. Il a réussi à jeter de la poudre aux yeux de la critique française en se mettant, avec **Les Jeunes maris, Les Garçons** et **Ça s'est passé à Rome,** au service des scénarios de Pasolini. Quelques ennuis avec la censure lui ont fait également la réputation d'un cinéaste attaché à la critique sociale. Fâcheuse illusion d'optique ! Sa critique de la société capitaliste n'est vraiment fondée que sur les apparences. S'il met un chômeur en scène, ce n'est que pour avoir l'occasion de faire de belles photographies. Son univers morbide de femmes flétries ou insatisfaites, de mâles conquérants ou complexés est celui de la misogynie et de l'homosexualité. On ne lui en voudrait pas, s'il avait assez de talent pour se livrer tout entier, comme Visconti. Mais, jusqu'ici, le vernis formel paraît êre sa seule préoccupation. **Le Bel Antonio** et **La Viaccia** devraient avoir dissipé l'équivoque ! Mauro Bolognini n'est que le Tennessee Williams du cinéma italien. On préférerait, à tout prendre, qu'il en soit le Kazan.

CAMERINI Mario



Né en 1895, à Rome. Poursuit des études de droit, avant de devenir vers 1920 scénariste et assistant de son cousin, Augusto Genina.

LONGS METRAGES :

1923 : *Jolly.* — 1924 : *La casa dei pulcini.* — 1925 : *Voglio tradire mio marito, Maciste contro lo Sceicco, Saetta, principe per un giorno.* — 1927 : *Kiff Tebbi.* — 1929 : *Rotaie.* — 1930 : *La riva dei bruti.* — 1931 : *L'ultima avventura, Figaro e la sua gran giornata.* — 1932 : *Gli uomini, che mascalzoni ! T'amero sempre.* — 1933 : *Cento di questi giorni, Giallo.* — 1934 : *Il cappello a tre punte, Come le foglie.* — 1935 : *Daro un milione.* — 1936 : *Ma non è una cosa seria, Il grande appello.* — 1937 : *Der Mann, der nicht nein sagen kann* (version allemande de *Ma non è una cosa seria*), *Il signor Max.* — 1938 : *Batticuore.* — 1939 : *Grandi magazzini, Il documento.* — 1940 : *Centomila dollari, Una romantica avventura, I promessi sposi.* — 1942 : *Una storia d'amore.* — 1943 : *T'amero sempre.* — 1945 : *Due lettere anonime.* — 1946 : *L'angelo e il diavolo.* — 1947 : *La figlia del capitano.* — 1948 : *Molti sogni per le strade.* — 1950 : *Il brigante Musolino, Due mogli sono troppe.* — 1952 : *Moglie per una notte, Gli eroi della domenica.* — 1953 : *Ulisse.* — 1955 : *La bella mugnaia.* — 1957 : *Suor Letizia.* — 1958 : *Vacanze a Ischia.* — 1959 : *Primo amore, Via Margutta.* — 1960 : *Crimen.* — 1962 : *I briganti italiani.*

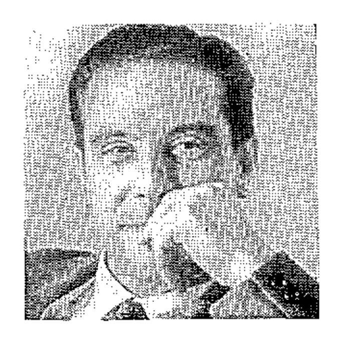
Réalisateur prolixe et touche à tout, capable de s'exercer avec succès, dans le film à costumes **(Le Tricorne)**, les dem-teintes du cinéma désuet **(Une romantique aventure)**, la mise en scène fracassante **(La Fille du capitaine)**, ou la direction de monstres sacrés **(Sœur Létizia)**. Ce vétéran a pu faire figure d'un René Clair italien, pour ses comédies ironiques et sentimentales, fondées sur l'observation attendrie de la petite bourgeoisie. Il a assuré, pendant dix ans, la vogue du jeune premier De Sica. Il reste le témoin d'une époque disparue, un auteur pour cinémathèques. Il y aurait beaucoup à glaner dans son petit monde d'autrefois.

CASTELLANI Renato

Né en 1913, à Finale (Ligure) Etudes d'architecture. Il débute dans la carrière comme scénariste de Soldati, Camerini, Blasetti dont il sera l'assistant pour *La Couronne de fer.* En 1942, il réalise son premier film *Un colpo di pistola* qui est immédiatement remarqué.

LONGS METRAGES :

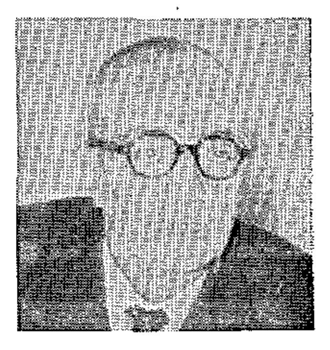
1940 : *Un'avventura di Salvator Rosa (en collaboration avec Blasetti).* — 1942: *Un colpo di pistola.* — 1943 : *Zazà.* — 1944 : *La donna della montagna.* — 1946 : *Mio figlio professore.* — 1948 : *Sotto il sole di Roma.* — 1950 : *E' primavera.* — 1952 : *Due soldi di speranza.* — 1954 : *Giulietta e Romeo.* — 1957 : *I sogni nel cassetto.* — 1959 : *Nella città l'inferno.* — 1961 : *Il brigante.*



Lorsque le néo-réalisme couvait sous l'étouffoir mussolinien, il a fait partie de cette équipe des calligraphes qui s'attirèrent les foudres d'un théoricien intransigeant, nommé Giuseppe de Santis. **Un coup de pistolet,** d'après Pouchkine, **Zaza,** nouvelle transposition, après celle de Cukor, mélo français 1900, retaillé sur mesures pour la Miranda, méritaient pourtant une plus grande attention. L'élégante mélancolie du ton, les arabesques de l'écriture, n'étaient pas — ne sont pas, aujourd'hui — sans rappeler Ophuls. Avec **Sous le soleil de Rome,** il prit place parmi les peintres de la réalité sociale. Mais, chez lui, la réalité n'est captée qu'à travers des recherches formelles. C'est avant tout un styliste. **Primavera,** farce douce-amère, ou **Deux sous d'espoir,** chronique pleine de fantaisie, accusent fort bien ce souci de la forme que **Roméo et Juliette** portera, comme on sait, à son point extrême (*Becker tenait ce dernier* film en haute estime). Mais si la forme est son souci, il arrive qu'elle le tyrannise. Dans ses dernières œuvres, Castellani sacrifie nettement à la rhétorique : il cesse alors de nous intéresser.

CHIARINI Luigi

Né en 1900, à Rome. Après des études de droit, débute, comme critique littéraire au « *Quadrivio* ». En 1935, il fonde le Centre Expérimental du Cinéma



dont il sera directeur jusqu'en 1943 et vice-président de 1947 à 1950. En 1937, il crée «*Bianco e nero* » qu'il dirigera jusqu'en 1951. Théoricien, il publie en 1935 « *Cinematografo* », en 1941 « *Cinque capitoli sul film* », en 1949 « *Il film nei problemi dell'arte* », en 1954 « *Il film nella battaglia delle idee* », « *Cinema quinto potere* », en 1957 « *Panorama del cinema contemporaneo* ». A ajouter, à partir de 1955, sa collaboration à « *Cinema* » et « *Cinema nuovo* ». Après 1948, Chiarini cesse son activité de réalisateur et se consacre à son tra-

vail de scénariste *(Stazione Termini, Amore in città*, quelques films de Blasetti).

COURT METRAGE :

1939 : *Documentario tecnico retrospettivo.*

LONGS METRAGES :

1942 : *Via delle cinque lune, La bella addormentata.* — 1943 : *La Locandiera.* — 1946 : *L'ultimo amore.* — 1948 : *Patto col diavolo.*

Son rôle est loin d'avoir été négligeable dans la préhistoire du néo-réalisme. Il partage avec Zavattini la hantise d'un cinéma direct qui trouverait « sa matière naturelle dans la réalité ». On ne saurait donc rêver ennemi plus irréductible du spectacle, partisan plus acharné des théories du « ciné-œil », cher à Dziga Vertoff. A l'époque des Rouch et des Leacock, l'option paraît plutôt sympathique. Malheureusement, le cinéaste n'a pas la véhémence du théoricien. Les films de Chiarini se situent sur cette pente du néo-réalisme où ne poussent que les herbes tendres, les plantes gracieuses d'un cinéma intimiste qui évoque la musique de chambre. Si le cinéma n'y a rien perdu (**Via delle cinque lune** ne manque pas de séduction), le néo-réalisme n'y a guère gagné.

COMENCINI Luigi



Né en 1916, à Salo. Etudes d'architecture en France. De retour en Italie, il constitue avec Lattuada les premiers fonds de la future cinémathèque italienne. Journaliste au « Tempo », scénariste, puis réalisateur en 1948.

LONGS METRAGES :

1948 : *Proibito rubare.* — 1950 : *L'imperatore di Capri.* — 1951 : *Persiane chiuse.* — 1952 : *La tratta delle bianche.* — 1953 : *Heidi, Pane, amore e fantasia.* — 1954 : *La valigia dei sogni, Son tornato per te, Pane, amore e gelosia.* — 1955 : *La bella di Roma.* — 1958 : *La finestra sul Luna Park, Mariti in città, Mogli pericolose.* — 1959 : *Und das am Montag Morgen, Le sorprese dell' amore.* — 1960 : *Tutti a casa.* — 1961 : *A cavallo della tigre.*

Son seul titre de gloire est d'avoir lancé la série populaire des **Pain, amour.** Cela semble lui suffire. A nous aussi.

COTTAFAVI Vittorio



Né en 1914, à Modène. Etudes de droit, lettres et philosophie. Ancien élève du Centre Expérimental, il débute dans le cinéma comme scénariste et assistant (notamment de Vergano, De Sica et Blasetti). En 1943, De Sica lui donne sa chance avec une pièce d'Ugo Betti dont il fera son premier film : *I nostri sogni.* Depuis 1957, il mène, parallèlement à son métier de réalisateur, une importante activité de metteur en scène à la télévision (où il monte Molière, Sophocle, Durrenmatt, Dostoïevsky,..).

LONGS METRAGES :

1942 : *I nostri sogni.* — 1947 : *Rotta Sud* (avec De Robertis). — 1949 : *La fiamma che non si spegne.* — 1951 : *Una donna ha ucciso.* — 1952 : *Il boia di Lilla, I piombi di Venezia.* — 1953 : *Il cavaliere di Maison-Rouge, Traviata '53, In amore si pecca in due.* — 1954 : *Avanzi di galera, Nel gorgo del peccato, Una donna libera.* — 1955 : *Fiesta brava* (inachevé). — 1958 : *La rivolta dei gladiatori.* — 1959 : *Le legioni di Cleopatra, Messalina.* — 1960 : *La vendetta di Ercole, Le vergine di Roma* (achevé et signé par Bragaglia). — 1961 : *Ercole alla conquista di Atlantide.*

Il a les qualités et les défauts du créateur inspiré. Partisan d'un cinéma quintessencié, il fait de chacun de ses films une suite de moments privilégiés plus ou moins reliés entre eux par une histoire, et cet anarchisme — dû en grande partie à la nature de sujets imposés — lui a valu le même insuccès que celui de Rossellini à partir de **Stromboli.** Condamné au mélodrame et au film dit historique, il parvient néanmoins à susciter l'admiration, comme dans l'excellent **Hercule à la conquête de l'Atlantide** qu'il a littéralement sauvé du désastre. Mais ses meilleures réussites sont antérieures à ses réalisations mythologiques. Telle **Fille d'amour,** telle **Femmes libres,** où apparaît le mieux cette volonté d'accorder le rythme de la mise en scène à la respiration d'un acteur ou de fondre le bonheur dans la sérénité d'un paysage. A suivre.

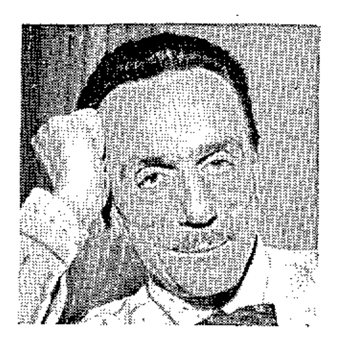
DE FILIPPO Eduardo

Né en 1900, à Naples. Eduardo Passarelli, de son vrai nom. Issu d'une famille d'acteurs, il entre avec son frère Peppino dans la compagnie théâtrale d'Eduardo Scarpetta. En 1932, il crée sa propre compagnie, avec son frère Peppino et sa sœur Titina. Ils se sépareront après la guerre. Propriétaire d'un théâtre à Naples, où il a tenté pendant quelques années de faire revivre les masques napolitains traditionnels dans les pièces de son maître Scarpetta, il est auteur dramatique et acteur, avant d'être réalisateur de films.

LONGS METRAGES :

1939 : *In campagna è caduta una stella.* — 1943 : *Ti conosco, Mascherina !.* — 1950 : *Napoli milionaria.* — 1951 : *Filumena Marturano.* — 1952 : *Marito e moglie, Ragazze da marito, I sette peccati capitali* (l'épisode de l'avarice et de la colère). — 1953 : *Napoletani a Milano.* — 1954 : *Questi fantasmi.* — 1958 : *Fortunella.* — 1959 : *Sogno di una notte di mezza sbornia.*

A son nom, Rossellini évoque Shakespeare, Molière et quelques autres. De fait, dans la maigre histoire du théâtre italien moderne, on ne voit guère qui lui opposer. Une verve intarissable, un talent extraordinaire d'improvisateur (au sens précisément



où Molière était aussi improvisateur), installèrent très tôt De Filippo dans une tradition théâtrale dont son maître Scarpetta fut lui-même un fidèle représentant. Tradition typiquement **napolitaine** qu'ont trahie jusqu'ici toutes les tentatives d'acclimatation en France (le dialecte napolitain n'a rien de commun avec le patois marseillais). Il faut dire que le problème des équivalences se pose ici avec une particulière acuité. Toutes les comédies de De Filippo reposent en effet sur une idée généralement simple et surtout sur la saveur et la vérité des dialogues. C'est aussi ce qui fait l'intérêt de ses films dont le meilleur est peut-être paradoxalement, celui qu'il n'a pas interprété : **Sacrés Fantômes.**



DE SANTIS Giuseppe

Né en 1917, à Fondi. Interrompt ses études de lettres et de philosophie pour aborder le journalisme qu'il abandonnera à son tour au profit du cinéma. Journaliste, il se signale dans «*Cinéma*» par ses articles polémiques. Cinéaste — après deux collaborations qui devaient l'influencer (Ossessione, Le Soleil se lève *encore)* —, il obtient en 1947, pour son premier film, un Ruban d'argent au Festival de Venise.

LONGS METRAGES :

1947 : *Caccia tragica* — 1949 : *Riso amaro* — 1950 : *Non c'è pace tra gli ulivi* — 1952 : *Roma ore 11* — 1953 : *Un marito per Anna Zaccheo* — 1954 : *Giorni d'amore* — 1956 : *Uomini e lupi* — 1957 : *La strada lunga un anno* — 1960 : *La garçonnière*. — En préparation : *Italiano brava gente*.

On ne peut nier que le polémiste n'ait trouvé au cinéma un terrain de choix. Il y a chez De Santis une force, peut-être même une naïveté, qui s'accordent fort bien avec les sujets qu'il aborde. **Chasse tragique**, c'était le néo-réalisme à l'état brut : le plus court chemin entre une histoire « engagée » et la volonté de toucher le public. Plus tard, cette manière drue, non dénuée d'attrait, se mettra au service de causes plus discutables : **Riz amer, Onze heures sonnaient** « sentent » le cinéma comme si on y était.

DE SICA Vittorio



Né en 1902, à Sora. C'est sa réputation d'acteur de théâtre qui le conduisit, dès 1928, vers le cinéma. Ses rôles ne se comptent plus et, dès lors même qu'il aura entamé sa carrière de réalisateur, il ne cessera de paraître et de plaire.

LONGS METRAGES :

1940 : *Rose scarlatte* (en collaboration avec Giuseppe Amato), *Maddalena zero in condotta*. — 1941 : *Teresa Venerdi*. — 1942 : *Un garibaldino al convento*. — 1943 : *I bambini ci guardano*. — 1944 : *La porta del cielo*. — 1946 : *Sciuscia*. — 1948 : *Ladri di biciclette*. — 1951 : *Miracolo a Milano*. — *Autour du Voleur de bicyclette* (c. m.). — 1952 : *Umberto D*. — 1953 : *Stazione termini*. — 1954 : *L'oro di Napoli*. — 1956 : *Il tetto*. — 1958 : *Anna di Brooklyn* (supervision). — 1960 : *La Ciociara*. — 1961 : *Il giudizio universale*, *Boccacio'70* (épisode *La riffa*). — En préparation : *Les séquestrés d'Altona*.

Pour le cinéphile, l'œuvre de De Sica se sera ouverte et refermée sur une demi-douzaine de films d'intérêt. Le reste, avant **Sciuscia** et après **Le Toit**, ne mérite guère qu'on s'y arrête. Mais **Sciuscia**, mais **Le Voleur de bicyclette**, mais **Umberto D.** sont d'ores et déjà des classiques du néo-réalisme. Actualité des thèmes, efficacité d'un style qui doit beaucoup au cinéma de reportage, honnêteté du traitement : toutes choses qui ont fondé le néo-réalisme et l'ont imposé. Pourtant notre auteur n'a pas su échapper au danger qui le guettait. La gentillesse se glissera dans ses films, l'« humanité » en faussera la rigueur. Que reste-t-il. dans **La Ciociara**, dans **Il giudizio universale**, de la vérité néo-réaliste, telle que nous la découvrait **Le Voleur de bicyclette** ?

EMMER Luciano

Né en 1918, à Milan. Interrompt ses études de droit pour se consacrer avec Enrico Gras à l'exploration d'un domaine qui établit leur réputation : le film d'art. Même lorsqu'il sera passé au long métrage, en 1949, il n'abandonnera pas ses premières amours.

COURTS METRAGES (la plupart en collaboration avec Enrico Gras) :

Racconto di un affresco, Cantico delle creature, Paradiso terrestre, Guerrieri, Destini d'amore, Romanzo di un'epoca, Bianchi pascoli, Giotto, Bosch, Sulla via di Damasco, Storie di Sant'Orsola, Romantici a Venezia, Isole della laguna, Fratelli miracolosi, Leggenda della primavera, Goya, Sulle orme di Verdi, Terra del melodramma, Leonardo da Vinci, Matrimonio alla moda, Gli eroi dell'Antartide, Picasso.

LONGS METRAGES :

1949 : *Domenica d'agosto*. — 1951 : *Parigi è sempre Parigi*. — 1952 : *Le ragazze di piazza di Spagna*. — 1954 : *Terza liceo*. — 1955: *Camilla*. — 1956: *Il bigamo*. — 1957 : *Il paradiso terrestre* (documentaire), *Il momento più bello*. — 1961 : *La ragazza in vetrina*.



Andé Bazin a analysé l'apport capital de Emmer et Gras dans l'évolution du film sur l'art. Nous ne reviendrons pas sur cette étude définitive, reprise du reste un peu partout, et qui confère au nom d'Emmer une place de choix dans l'histoire du cinéma — place que ses longs métrages ne lui auraient certainement pas accordée. Pourtant, **Dimanche d'août** reste un chef-d'œuvre du cinéma néo-réaliste, par la légèreté de la touche et la délicatesse avec laquelle l'auteur a su rendre la vérité des personnages. Aussi bien, la tendance naturelle d'Emmer, dès qu'il abandonne l'univers de la peinture le porte-t-elle vers l'observation minutieuse que l'on retrouvera, éparse, dans ses films postérieurs. Mais dans l'ordre de la réussite, **Dimanche d'août** restera sans lendemain.

FELLINI Federico

Né en 1920, à Rimini. Il mène, pendant quelque temps, une existence de « vitellone », puis exerce à Rome le métier de caricaturiste. Après un intermède à la radio, qu'il fournit en sketches interprétés par Giulietta Masina, il écrit, à la demande de Rossellini, un scénario de court métrage qui deviendra *Rome ville ouverte*. Sa collaboration avec Rossellini se poursuivra pour plusieurs films (il interprétera même le rôle du berger dans *L'amore*), jusqu'à ce que Lattuada le fasse débuter dans la réalisation, en signant avec lui la mise en scène de *Luci del varietà*.



LONGS METRAGES :

1950 : *Luci del varietà* (en collaboration avec Lattuada). —1952 : *Lo sceicco bianco.* — 1953 : *I vitelloni, Amore in città* (épisode *Agenzia matrimoniale*). — 1954 : *La strada.* — 1955 : *Il bidone.* — 1957 : *Le notti di Cabiria.* — 1959 : *La dolce vita.* — 1962 : *Boccacio' 70* (épisode *Le tentazioni del dottore Antonio*).

L'énorme succès qui accompagne chacun de ses films depuis **La Strada** rend difficile une juste estimation de son œuvre. Il est certain que **Les Vitelloni** rendait un son nouveau en 1953, marquant du même coup l'ensemble du cinéma italien. Mais ses œuvres plus récentes provoquent la méfiance, la dernière surenchérissant la précédente. Passé maître dans le maniement des idées morales, nourrissant les thèmes qui lui sont chers jusqu'à satiété, Fellini poursuit à l'écart le rêve d'un spectacle dont le baroquisme criard nous laissera cloués de stupeur. Qu'importe : à ce génie du colossal, il est permis de préférer le scénariste du monde simple, découvert par Rossellini.

FRANCISCI Piero



Né en 1906, à Rome. Etudes diverses : droit, musique, peinture. De 1934 à 1945, il a une importante activité de documentariste.

COURTS METRAGES (entre autres) :

1934 : *Rapsodia di Roma.* — 1935 : *Neve sull'Appennino.* — 1936 : *Primavera siciliana.* — 1937 : *La montagna di fuoco.* — 1938 : *Nella luce di Roma.* — 1939 : *Cinque minuti a Cinecittà.* — 1940 : *Edizione straordinaria.*

LONGS METRAGES :

1945 : *Io t'o incontrata a Napoli.* — 1948 : *Natale al campo 119.* — 1949 : *Antonio di Padova.* — 1950 : *Il leone di Amalfi.* — 1952 : *Le meravigliose avventure di Guerrin Meschino, La regina di Saba.* — 1954 : *Attila.* — 1956 : *Orlando e i paladini di Francia.* — 1957 : *Le fatiche di Ercole.* — 1958 : *Ercole e la regina di Lidia.* — 1960 : *L'assedio di Siracusa, Saffo, Venere di Lesbo.*

Il ne figurerait pas dans ce dictionnaire, s'il n'avait, en 1957, relancé le film historique en Italie, en y introduisant le personnage manichéen du tout-beau-tout-bon Hercule, c'est-à-dire, en juste logique, permis à deux de ses concitoyens (Bava et Cottafavi) de réaliser deux de leurs meilleurs films. Dont acte.

FREDA Riccardo



Né en 1909, à Alexandrie (Egypte). Ancien critique d'art qui débute au cinéma comme délégué à la production. De 1938 à 1942, il collabore à un certain nombre de scénarios, puis dirige la version italienne de *Buon giorno Madrid.* Depuis, il n'a cessé de réaliser un ou deux films par an.

LONGS METRAGES :

1942 : *Buon giorno Madrid* (version italienne), *Don Cesare di Bazan.* — 1943: *Non canto più, Tutta la città canta.* — 1946 : *Aquila nera.* — 1947 : *I miserabili* (deux épisodes). — 1948 : *Il cavaliere misterioso, Guarany.* — 1949 : *Il conte Ugolino, Il figlio di D'Artagnan.* — 1951 : *Tradimento, La vendetta di Aquila Nera.* — 1952 : *Vedi Napoli e poi muori* (ou *Perfido ricatto*), *La leggenda del Piave.* — 1953 : *Spartaco.* — 1954 : *Teodora, imperatrice di Bisanzio.* — 1955 : *Da qui all'eternità, Beatrice Cenci.* — 1957 : *I vampiri, Agguato a Tangeri.* — 1959 : *Agi Murad il diavolo bianco.* — 1960 : *I giganti della Tessaglia.* — 1961 : *Nefertite, regina del Nilo, Maciste alla corte del Gran Khan.* — 1962 : *Caccia all'uomo, Maciste all' inferno.*

Comme maints cinéastes italiens, le commerce l'a englouti avec armes et bagages. Le feuilleton est devenu son pain quotidien : il l'assimile sans complexe, avec un appétit qui frise la gloutonnerie. Bon nègre, donc, sans génie, il arrive qu'il nous surprenne par la sérénité du ton, une simplicité, une naïveté même, qui firent du **Géant de Thessalie** un assez *beau poème en couleurs. Par ailleurs*, ici et là — dans **L'Aigle noir** ou **Les Vampires** — quelques accents, à la sauvette.

GALLONE Carmine

Né en 1886, à Taggia (Imperia). Débute par un poème dramatique, écrit quelques pièces pour le théâtre, puis en 1913 passe au cinéma comme auteur et scénariste de la « Cines ». Sa première réalisation, *La Femme nue* d'après Bataille (Henri), est interprétée par Lyda Borelli. Il lui ouvre la voie intarissable du succès et lui vaut dix ans d'engagements à l'étranger (de 1925 à 1935). En 1935, il se fixe en Italie où il entame avec *Casta Diva* — primé à Venise en 1935 — une carrière sans nuages. Sa filmographie comprend une centaine de films.

LONGS METRAGES (entre autres) :

1914 : *La donna nuda.* — 1916 : *Malombra.* — 1932 : *Le Roi des Palaces, Un soir de rafle, Le Chant du marin, Ma cousine de Varsovie.* — 1934 : *Two Hearts in Waltz Time.* — 1935 : *Casta diva.* — 1936 : *Mon cœur t'appelle.* — 1937 : *Scipione l'Africano.* — 1938 : *Manège, Giuseppe Verdi.* — 1939 : *Manon Lescaut.* — 1942 : *Harlem.* — 1946 : *Rigoletto.* — 1947 : *La signora delle camelie.* — 1951 : *Messalina.* — 1953 : *Puccini.* — 1954 : *Casa Ricordi, Casta diva.* — 1955 : *Madame Butterfly, Don Camillo e l'onorevole Peppone.* — 1956: *Tosca, Michele Strogoff.* — 1959: *Cartagine in fiamme.* — 1961 : *Don Camillo monsignore... ma non troppo.*



Il a traversé, sans faiblir et sans évoluer, toutes les périodes du cinéma italien depuis 1914. De tous temps voué aux films à grand spectacle, il n'a certainement jamais mieux fait en ce genre que **Scipion l'Africain.** Il connut sa grande vogue autour des années 35. Il savait, mieux que personne, dans les studios de Paris ou de Berlin, trousser un « succès international », c'est-à-dire de la comédie de boulevard ou du mélodrame mondain. On lui garde une tendresse pour ses films musicaux faits sur mesure pour deux monstres sacrés chantant : Martha Eggerth et Jan Kiepura. Il s'est fait, avec plus ou moins de bonheur, le « biographe » de Verdi, Puccini, etc. A ce dernier, il a repris une certaine effusion lyrique sentimentale qui ne pouvait manquer de plaire au public. Il continue imperturbablement d'exploiter toutes les recettes qui ont fait son succès.

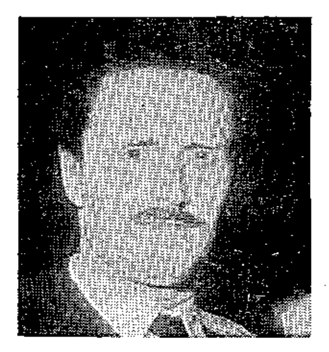
GERMI Pietro

Né en 1914, à Gênes. Issu d'une famille modeste, il exerce, pendant quel-

que temps, quelques petits métiers et voudrait faire carrière dans la marine marchande. Changeant d'avis, il s'inscrit comme élève-acteur au Centre Expérimental où il suit, la dernière année, des cours de mise en scène. Acteur, il réussira à se faire un petit nom en jouant dans les films de Bolognini, Martin Ritt, Damiano Damiani, etc... Réalisateur, après un essai de deux cents mètres, il n'hésite pas, lorsque l'occasion s'en présente, à se confier quelques rôles de choix : ainsi dans *Il ferroviere*, *L'uomo di paglia*, *Un maledetto imbroglio*.

LONGS METRAGES :

1945 : *Il testimone*. — 1947 : *Gioventù perduta*. — 1949 : *In nome della legge*. — 1950 : *Il cammino della speranza*. — 1952 : *La città si difende*. — 1953 : *Il brigante di Tacca del luppo*, *La presidentessa*. — 1954 : *Gelosia*, *Amori di mezzo secolo* (un épisode). —

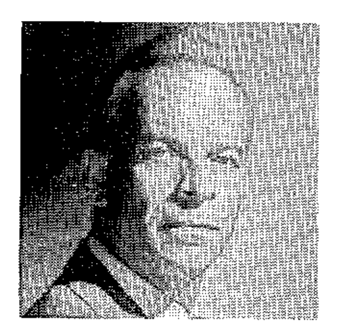


1956 : *Il ferroviere*. — 1957 : *L'uomo di paglia*. — 1959 : *Un maledetto imbroglio*. — 1961 : *Divorzio all'italiana*.

Une indéniable bonne volonté qui trouve parfois, dans **Le Témoin**, **Le Chemin de l'Espérance**, **Le Cheminot**, et même, **Au nom de la loi**, quelques accents de vérité. Ici encore, le néo-réalisme a fourni la règle d'un cinéma socialement engagé, fermement orienté vers la démystification des conditions de vie. Mais, très vite, l'anecdote masque le propos profond du sujet, et on verra bientôt Germi délaisser ses premières préoccupations pour signer des bandes aussi insignifiantes que **La presidentessa** ou **La città si difende**. Même **Divorzio all'italiana**, qui obtient en Italie un succès sans précédent dans la carrière de son auteur, demeure « hors du coup », dans le champ respectable de la comédie à l'italienne.

GIANNINI Ettore

Né en 1912, à Naples. Après des études de droit, hésite quelque temps entre la musique et la diplomatie. Le succès d'estime rencontré par quelques films d'essai, dans les années 35, l'oriente vers le spectacle : radio, théâtre, cinéma. Diplômé du nouveau Conservatoire Dramatique de Rome, il dirige à vingt-sept ans d'importantes compagnies théâtrales qui lui permettent de monter



nombre de pièces d'auteurs modernes : Pirandello, Shaw, Salacrou, etc. Au cinéma, après diverses collaborations de scénariste, il aborde la mise en scène en 1947. Signalons pour mémoire son rôle dans *Europe 51*.

LONGS METRAGES :

1947 : *Gli uomini sono nemici*. — 1953 : *Carosello napoletano*.

Sa réputation est liée tout entière à ce **Carrousel napolitain** qui émut aux larmes une critique désorientée. Giannini, esprit sans nul doute passionné de spectacle, avait tenté d'imposer au cinéma un genre qui lui était étranger. Louables intentions, mais qui se révèlent, dix ans après, d'une incurable vanité. Une récente reprise leur a fait un sort : c'est ainsi que devraient progresser les histoires du cinéma.

GORA Claudio

Né en 1913, à Gênes. De son vrai nom Emilio Giordana. Ce fils d'un général de chasseurs alpins, ancien élève des jésuites, débuta dans le spectacle comme acteur de diverses petites compagnies théâtrales, avant de fonder à Gênes un groupe dédié à Pirandello. Il aborde le cinéma par le métier d'acteur où il obtient une certaine célébrité. A partir de 1949, il passe à la réalisation, ce qui ne l'empêche pas, à l'occasion, de revenir à son premier métier (chez Maselli, Germi et Risi, notamment).

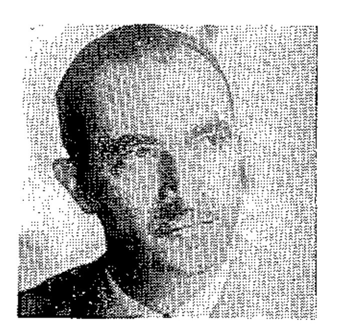
LONGS METRAGES :

1950 : *Il cielo è rosso*. — 1953 : *Febbre di vivere*. — 1954 : *L'incantevole nemica*. — 1956 : *Tormento d'amore* (en collaboration avec Bercovici). — 1957 : *La grande ombra*. — 1958 : *Tre straniere a Roma* — 1959 : *La contessa azzurra*.



Sa plus remarquable prouesse fut d'obtenir en 1953 un Ruban d'Argent spécial « pour avoir accompli dans **Febbre di vevere** une courageuse enquête de milieu et de mœurs » (il s'agissait d'une certaine jeunesse). Ce qui indique l'intérêt de ses premiers films (à défaut de personnalité) : un réalisme forcené, bien dans le mouvement d'alors, mais qui n'ira qu'en s'estompant.

LATTUADA Alberto



Né en 1914, à Milan. Fils du compositeur Felice Lattuada (qui sera d'ailleurs musicien de la plupart de ses films), il étudie l'architecture à Milan, écrit de nombreux articles et nouvelles, avant de mener à bien (avec ses amis Ferrari et Comencini) un patient travail de recherche qui devait être à l'origine de la Cinémathèque Italienne. Scénariste et assistant de Soldati pour *Le Petit Monde antique*, il se lance en 1942 dans la carrière de réalisateur. Signe particulier : est l'auteur d'un remarquable *Atlas photographique*, publié en 1941.

LONGS METRAGES :

1942 : *Giacomo l'idealista*. — 1945 : *La freccia nel fianco*. — 1946 : *Il bandito*. — 1947 : *Il delitto di Giovanni Episcopo*. — 1948: *Senza pietà*. — 1949: *Il mulino del Po*. — 1950 : *Luci del varietà* (en collaboration avec F. Fellini). — 1951 : *Anna*. — 1952 : *Il cappotto*. — 1953 : *La lupa*, *Amore in città* (épisode *Gli italiani si voltano*), *La spiaggia*. — 1955 : *Scuola elementare*. — 1957 : *Guendalina*. — 1958 : *La tempesta*. — 1960 : *I dolci inganni*, *Lettere di una novizia*. — 1961 : *L'Imprévu*. — 1962 : *La steppa*.

Le plus irrégulier et le plus décevant des réalisateurs italiens. Son talent n'est pas en cause : il a su, en maintes occasions, nous en fournir quelques étonnants échantillons. Tous les défauts de l'école italienne d'après-guerre se retrouvent dans ses films, mais aussi toutes les qualités. C'est pourquoi son meilleur film est

peut-être l'un des moins ambitieux, cette **Louve de Calabre** que son auteur considère comme une concession, mais qui sut nous séduire par la franchise de son écriture et le lyrisme débridé de son inspiration. Témoins encore, plus que **Le Manteau** dont dix ans ont passablement émoussé l'intérêt, la truculence des **Italiens qui se retournent** ou la désinvolture de **La Pensionnaire.** Tour à tour emporté, insolent, vulgaire et plat, Lattuada est l'homme des contradictions. Il passe allégrement d'un genre à l'autre, mais il est rare que ses plus mauvais films (par exemple les plus récents) ne recèlent quelques pépites de talent.

LEONVIOLA Antonio



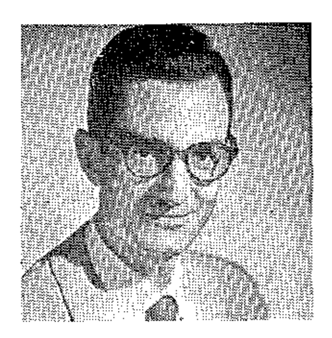
Né en 1915, à Montagnana. Etudes à l'université de Padoue qu'il interrompt pour suivre comme opérateur la campagne d'Ethiopie. De retour en Italie, il réalise son premier long métrage : *Rita da Cascia.* Entre 1939 et 1951, il s'éloigne un peu du cinéma et écrit une pièce, *Edgarda*, qui sera montée en 1941 par la compagnie Laura Carli.

LONGS METRAGES :

1939 : *Rita da Cascia.* — 1951 : *Le due verità.* — 1952 : *Sul ponte dei sospiri.* — 1953 : *Noi cannibali.* — 1955 : *Siluri umani.* — 1956 : *Il suo più grande amore.* — 1958 : *Marietto, Camilla e il Padreterno.* — 1961 : *Maciste nella terra dei Ciclopi.* — 1962 : *Maciste l'uomo più forte del mondo.*

Un des rares films que nous ayons vus de lui, **Sous le pont des soupirs,** autorise une certaine estime envers son auteur. Peut-être même est-ce la meilleure œuvre que ce genre, ingrat entre tous (le mélodrame de cape et d'épée), nous ait donné. Car, à la différence d'un Cottafavi, auquel on pourrait reprocher un recul excessif vis-à-vis de la notion de genre, Leonviola ne semble pas mépriser ce qu'il fait, plus proche en cela des cinéastes américains que de ses compatriotes. Il retrouve par là même une sorte de naïveté de bon aloi, n'excluant pas un sens plastique souvent raffiné. Son aisance dans les scènes nocturnes (chose rare de l'autre côté des Alpes), son goût des situations fortes traitées en mouvements à la fois amples et précis, donnent à sa mise en scène une respiration fort plaisante, et nous font regretter de ne pas le connaître davantage.

LIZZANI *Carlo*



Né en 1922, à Rome. Fait, de bonne heure, partie de la jeune équipe de théoriciens qui s'exprimèrent, à la veille du néo-réalisme, dans « *Cinema* » et « *Bianco e Nero* ». Son premier contact avec le cinéma fut sa collaboration avec Vergano pour *Le Soleil se lève encore* où il incarna le rôle du prêtre. Assistant, ensuite, de De Santis, Lattuada et Rossellini (pour *Allemagne année zéro),* il réalise quelques courts métrages, avant de passer, en 1951, au film de long métrage. Ses démêlés avec la censure italienne sont notoires.

COURTS METRAGES (entre autres) :
Viaggio al Sud, Via Emilia Km. 147, Nel mezzogiorno qualcosa è cambiato.

LONGS METRAGES :

1951 : *Achtung ! Banditi ! 1952 : Ai margini della metropoli* — 1953 : *Amore in città* (épisode *L'amore si paga*, coupé en France), *Cronache di poveri amanti* — 1956 : *Lo svitato* — 1958 : *La muraglia cinese* — 1959 : *Esterina* — 1960 : *Il gobbo* — 1961 : *Il carabiniere a cavallo, L'oro di Roma.*

Il est difficile de ne pas lui reconnaître un certain courage, tant dans ses opinions que dans son entêtement à affronter les censures. **Achtung ! Banditi !,** qui ne put être réalisé que par le biais d'une coopérative, restera probablement, dans l'histoire du néo-réalisme comme l'un des meilleurs films de Résistance. Son second film sera un compromis et il faut attendre **La Chronique des pauvres amants** pour retrouver le ton propre à cet auteur intègre, mais trop souvent victime de son besoin de convaincre. Du très beau roman de Vasco Pratolini, qu a-t-il retenu, au-delà des petits événements qui en constituent l'anecdote ? Essentiellement, un prétexte de scènes à effets qui deviendront par la suite la caractéristique de sa manière.

LOY Nanni

Né en 1925, à Cagliari. Elève du Centre Expérimental de Rome, il commence par réaliser deux documentaires, avant de poursuivre une prolifique carrière d'assistant, auprès de Genina, Zampa et quelques autres. En 1955, il dirige la seconde équipe de *Tam Tam Mayumbe* de Napolitano. Il débute dans la mise en scène comme collaborateur de Puccini.

LONGS METRAGES :

1956 : *Parola di ladro* (en collaboration avec Puccini) — 1957 : *Il marito* (en collaboration avec Puccini) — 1959: *Audace colpo dei soliti ignoti* — 1961 : *Un giorno da leoni.*

La solide technique apprise au Centre Expérimental ne suffit pas à faire de ses films autre chose que d'honnêtes divertissements et peut-on



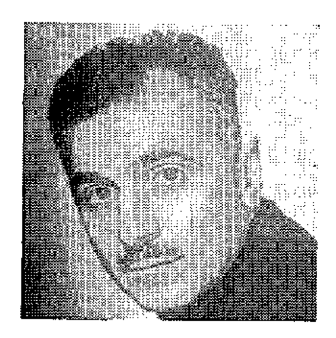
dire que le drame de guerre **(Un giorno da leoni)** l'inspire mieux que la comédie en costumes. **(Parola di ladro) ?**

MONICELLI Mario

Né en 1915, à Rome. Etudes de lettres et de philosophie. En 1935, il présente au Festival de Venise une adaptation en format réduit de *I ragazzi della via Paal* de Molnar. Dès cette époque, il aborde le cinéma commercial, en tenant successivement les emplois de « clapman », script-boy, et assistant (notamment de Genina pour *L'Escadron blanc).* Scénariste de nombreux films, dont *Au Nom de la loi, Riz amer,* il réalise, entre 1949 et 1953, huit films comiques, en collaboration avec Steno.

LONGS METRAGES :

1949 : *Al diavolo la celebrità, Toto cerca casa* — 1950 : *Vita da cani, E' arrivato il cavaliere* — 1951 : *Toto a i re di Roma, Guardie e ladri* — 1952 : *Toto e le donne, Le infedeli* (tous ces films en collaboration avec Steno) — 1953 : *Toto e Carolina* — 1954 : *Proibito* — 1955 : *Un eroe dei nostri tempi* — 1956 : *Donatella, Padre e figli* — 1957 : *Il medico e lo stregone* — 1958 : *I soliti ignoti* — 1959 : *La grande guerra* — 1960 : *Risate di gioia* — 1962 : *Boccacio' 70* (épisode *Renzo e Luciana).*



Une longue activité d'assistant réalisateur lui a permis de bien apprendre la technique cinématographique. Une certaine expérience de scénariste lui a donné le goût du récit bien construit. C'est l'exemple parfait d'un homme de métier qui avance à pas prudents dans la carrière. A tout prendre, nous préférons l'artisan modeste qui confectionnait pour Toto des comédies sur mesure à l'ambitieux chroniqueur de **La Grande Guerre.** Il manquait des ailes à son **Pigeon,** il lui manquera toujours quelque chose à lui aussi.

NELLI Piero

Né en 1926, à Pise. Etudes universitaires, assistant. Carrière de court-métragiste interrompue en 1954 par la réalisation de son premier (et seul à ce jour) long métrage.

COURTS METRAGES (entre autres) :

Abbiamo fatto amicizia, Un volto tra i tanti, Gramsci, La ballata della via Emilia, La montagna muore.

LONG METRAGE :

1954 : *La Pattuglia sperduta.*

La Patrouille perdue, film en costumes, réalisé avec les méthodes du néo-réalisme (décors réels, acteurs non professionnels), évoque par son sujet, emprunté à la chronique du Risorgimento, le **Senso,** de Visconti. La comparaison s'arrête là. Autant l'œuvre de Visconti est engagée, et emportée par le souffle lyrique d'un passionné d'opéra, autant le film de Nelli est sobre, sans audace ni réelle vigueur. Reste une certaine probité dans le choix des moyens, qui mérite l'estime.

PAGLIERO Marcello

Né en 1907, à Londres. Poursuit en Italie des études de droit. Journaliste, critique d'art, il en vient rapidement à écrire des sujets de films qui se heurtent à la censure. Scénariste d'un certain nombre de films, c'est néanmoins comme acteur qu'il se fait d'abord connaître : on le verra par exemple dans *Rome ville ouverte, Les Jeux sont faits, Dédée d'Anvers, Le Bel Age.* En 1946, il collabore avec Rossellini pour la réalisation de *Desiderio* et commence une nouvelle carrière.

LONGS METRAGES :

1943 : *07, Taxi.* — 1946 : *Desiderio* (en collaboration avec Rossellini), *Roma, città libera.* — 1950 : *Un Homme marche dans la ville, La Rose rouge.* — 1951 : *Les Amants de Bras-Mort.* — 1952 : *La Putain respectueuse* (en collaboration avec Brabant). — 1953 : *Due donne* (sketch de *Destinées).* — 1954 : *Vestire gli ignudi.* — 1954 : *La vergine moderne.* — 1955 : *Chéri-Bibi.* — 1956 : *L'Odyssée du capitaine Steve.* — 1960 : *20.000 lieues sur la terre.*

Outre un documentaire (**Giorni di gloria**), tourné en collaboration et sur lequel nous n'avons aucune précision, on lui prête la réalisation d'un film absolument inconnu, **Fosse ardeatine,** qui montrait l'exhumation par les Alliés des corps des 335 otages fusillés par les Allemands,

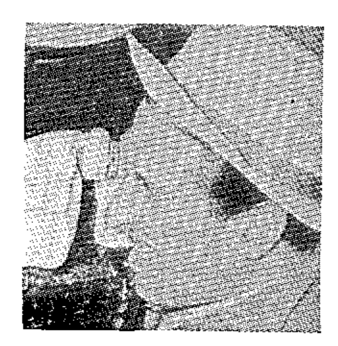


à Rome, en 1944. Le film aurait été emporté par les Américains qui ne l'auraient jamais rendu. Cela dit, l'œuvre de Pagliero metteur en scène est suffisamment riche pour qu'il ne soit pas utile de recourir au coup classique du film maudit. Cet homme aime le cinéma et nous aimons qu'il l'aime comme il l'aime : à la façon de ces écrivains intermittents qui griffonnent à la hâte un roman bouleversant sur une table du café de Flore. D'ailleurs, son **Homme qui marche dans la ville** est le seul film existentialiste du cinéma français. Cet homme de gauche fut, à cause de cela, vomi par la critique de gauche qui l'accusa de porter atteinte à la dignité de la classe ouvrière (cf l' « Histoire du cinéma », de Sadoul, par exemple).

Après avoir mis un pied dans le pirandellisme, il s'est visiblement lassé de travailler dans le désert. Le cinéma n'est plus pour lui que l'occasion d'aller se balader en Nouvelle-Guinée et en U.R.S.S., ou de retrouver des copains pour rigoler un peu, en jouant à l'acteur (Le Bel Age).

PELLEGRINI Glauco

Né en 1919, à Sienne. Comme beaucoup, en Italie, il arrive au cinéma par le journalisme. Aidé par Pasinetti, il réa-



lise une trentaine de documentaires, avant de collaborer à quelques scénarios et de passer au long métrage en 1951. Auteur de plusieurs pièces radiophoniques.

COURTS METRAGES (entre autres) :

1942 : *Giotto e la cappella degli Scrovegni.* — 1943 : *Architettura di Gattapone da Gubbio.* — 1947 : *Prigionieri del golfo.* — 1948 : *14 luglio.* — 1949 : *L'esperienza del cubismo, Parliamo del naso, Lo scultore Manzu.* — 1950 : *Il palio di Siena, Ceramiche Umbre.* — 1957 : *Il circo di Pechino.* — 1958 : *La centrale termica « città di Roma ».*

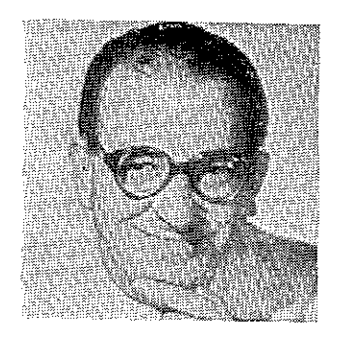
LONGS METRAGES :

1951 : *Ombre sul Canal Grande.* — 1953 : *Gli uomini che mascalzoni.* — 1954 : *Amori di mezzo secolo* (épisode *L'amore romantico).* — 1955 : *Sinfonia d'amore.* — 1956 : *Una pellicia di visone.* — 1958 : *L'uomo dai calzoni corti.* — 1961 : *Capriccio italiano* (réalisé en Allemagne de l'Est).

Son premier film était un policier étrange auquel Venise prêtait son décor. Mais depuis, il semble bien avoir définitivement changé de voie. Ses vies d'artistes (**Sinfonia d'amore, Cappriccio italiano**) sont réalisées avec soin et témoignent du moins d'une certaine ambition artistique. Faute de mieux...

PIETRANGELI Antonio

Né en 1919, à Rome. Ce docteur en médecine, qui fut pendant longtemps l'un des critiques et essayistes italiens



les plus en vue, aborda la pratique cinématographique en collaborant à plusieurs scénarios. Puis, il suit quelque temps l'activité de Rossellini et réalise en 1953 son premier film, *Il sole negli occhi*. A noter qu'il fut président de la première Fédération italienne des ciné-clubs.

LONGS METRAGES :

1953 : *Il sole negli occhi*. — 1954 : *Amori di mezzo secolo* (l'épisode *1910*). — 1956 : *Lo scapolo*. — 1957 : *Souvenir d'Italie*. — 1958 : *Nata di Marzo*. — 1960 : *Adua e le compagne*. — 1961 : *Fantasmi a Roma*.

Son premier film est aussi son meilleur. C'est également celui qui doit le plus aux canons néo-réalistes. Depuis, de concessions en concessions, Pietrangeli verse dans le commerce, avec une touchante obstination. Dommage : il avait des idées, sur le papier.

PUCCINI Gianni



Né en 1914, à Milan. Etudes de lettres et de philosophie. Elève du Centre Expérimental, puis journaliste, il prend en 1943 la direction de la revue « *Cinema* » et signe en *1946* un livre écrit en collaboration avec Francesco Pasinetti et consacré à « La mise en scène cinématographique ». Une importante activité de scénariste (*Ossessione, Il Sole sorge ancora, Riso amaro*, etc...) devait le conduire en 1952 à la mise en scène, après un essai documentaire en 1950.

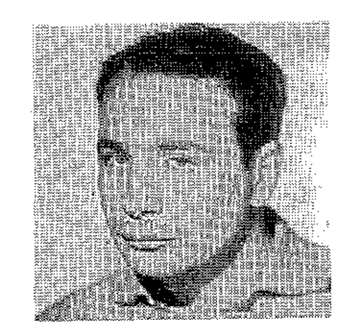
LONGS METRAGES :

1952 : *Il capitano di Venezia*. — 1956 : *Parola di ladro* (en collaboration avec Nanni Loy). — 1957 : *Il marito* (en collaboration avec Nanni Loy). — 1958 : *Carmela e una bambola*. — 1959 : *Il nemico di mia moglie*. — 1960 : *L'impiegato, Il carro armato dell'otto settembre*.

Passé à la mise en scène, cet ancien critique « engagé », fort à l'aise dans le maniement de la théorie, s'est d'emblée orienté vers un cinéma d'évasion, anodin et inoffensif, qui, paraît-il, fait recette.

QUILICI Folco

Né en 1930, à Ferrare. Ancien élève du Centre Expérimental passé au documentaire.



Son premier film, *Pinne ed arpioni*, tourné en mer sans truquages lui indique une voie qu'il suivra fidèlement. Passionné d'expéditions, il voyagera au Congo, en Océanie, dans la cordillère des Andes, en ramenant chaque fois un film, un livre (par exemple « *Aventure dans le sixième continent* »), ou des articles destinés aux grandes revues italiennes et étrangères (« *Epoca* », « *Europeo* », « *Life* », « *Paris Match* », etc...).

COURTS METRAGES (entre autres) :

1952 : *Pinne ed arpioni*. — 1954 : *Trofei d'Africa, Brazza, Storia di un elefante*. — 1957 : *Paul Gauguin*.

LONGS METRAGES :

1954 : *Sesto Continente*. — 1957 : *L'ultimo paradiso*. — 1959 : *Dagli Apennini alle Ande*.

Ses documentaires ont un intérêt d'information certain, sans tomber dans la démagogie de **Continent Perdu**. Son **Sixième continent**, reportage sous-marin qui obtint, en 1956, le premier prix au Festival de Punta del Este, est à ce jour sa meilleure œuvre.

RISI Dino

Né en 1916, à Milan. Ce fils de médecin, qui fut médecin lui-même avant de se laisser gagner par le cinéma, découvrit sa nouvelle passion en travaillant aux côtés de Lattuada et de Soldati. Dès lors, il écrit quelques critiques, quelques nouvelles, participe à quelques



scénarios, il profite de son internement en Suisse pendant la guerre pour suivre les cours de mise en scène que donne alors Feyder à l'Athénée de Genève. De retour en Italie, il réalise des documentaires dont certains sont remarqués.

COURTS METRAGES :

I bersaglieri della signora, Barboni, Pescatorella, Strade di Napoli, Trigullio minore, Cortili Il pittore della montagna, Verso la vita, Il grido della città, Buio in sala, Il siero della verità.

LONGS METRAGES :

1952 : *Vacanze col gangster*. — 1953 : *Il viale della speranza*. — 1954 : *Amore in città* (épisode *Paradiso per 4 ore*). — 1955 : *Il segno di Venere, Pane amore e...* — 1956 : *Poveri ma belli*. — 1957 : *La nonna Sabella, Belle ma povere*. — 1958 : *Venezia, la luna e tu*. — 1959 : *Poveri milionàri, Il vedovo*. — 1960 : *Il mattamore, Un amore a Roma*. — 1961 : *A porte chiuse, Una vita difficile*.

Providence des producteurs, il a lancé une série à succès, **Pauvre mais...** qui exploite avec malice les poncifs du néo-réalisme. Avec trop de malice, pour tout dire, car, à côté de menues idées comme le baiser à travers la vitre dans **Poveri ma belli**, on trouve beaucoup de complaisance dans l'organisation des effets. Témoin le sketch d'**Amore in città** dont l'insistante lourdeur fit naguère l'admiration de quelques esprits compatissants.

ROSSI Franco



Né en 1919, à Florence. Abandonne ses études de lettres pour devenir assistant de Camerini, Castellani, Trenker, Vergano. Metteur en onde à la radio italienne, il obtient un « microphone d'argent » pour son « *Théâtre du Rossignol* ». Son quatrième film, *Amis pour la vie*, lui vaut un succès d'estime, un prix de l'OCIC et un Ruban d'Argent.

LONGS METRAGES :

1950 : *I falsari*. — 1952 : *Solo per te, Lucia*. — 1954 : *Il seduttore*. — 1955 : *Amici per la pelle*. — 1957 : *Amore a prima vista*. — 1958 : *Calypso*. — 1959 : *Tutti innamorati* (supervision

technique). — 1960 : *Morte di un amico.* — 1961 : *Odissea nuda.* — 1962 : *Smog.*

La qualité majeure de son œuvre est peut-être le goût. Ses films brillent par un savant dosage de gentillesse et de vérité, la première entraînant souvent la seconde vers les évidences rassurantes. Ses meilleurs films, **Amis pour la vie, Le Séducteur,** sont des œuvrettes pleines de grâce, qui allient à l'humanité du propos une propension à la satire. Quant à ces semi-documentaires que sont **Calypso** et **Odyssée nue,** c'est encore le charme qui leur manque le moins.

SOLDATI Mario



Né en 1906, à Turin. Etudes de lettres à Turin, puis d'histoire de l'art à Rome. Jusqu'en 1931, il est professeur à l'université de Columbia (U.S.A.) d'où il rapporte un livre : « *America, primo amore* ». De 1931 à 1937, il écrit des scénarios pour Mario Camerini et publie un certain nombre de livres qui lui valent une solide réputation d'écrivain. Citons : « *Lettere de Capri* », « *L'amico gesuita* », « *La giacca verda* », « *A cena col commendatore* ». En 1937, enfin, il réalise son premier film, en collaboration avec Fedor Ozep. Ensuite il n'arrêtera guère, ce qui ne l'empêchera pas de poursuivre sa carrière d'écrivain et même de collaborer, avec Zavattini, à de nombreuses enquêtes télévisées.

LONGS METRAGES :

1937 : *La principessa Tarakanova* (en collaboration avec Fedor Ozep). — 1939 : *Due milioni per un sorriso* (en collaboration avec Carlo Borghesio), *La signora di Montecarlo* (en collaboration avec André Berthomieu). — 1940 : *Dora Nelson, Tutto per la donna, Piccolo mondo antico.* — 1941 : *Tragica notte.* — 1942 : *Malombra.* — 1943 : *Quartieri alti.* — 1945 : *Le miserie del signor Travet.* — 1946 : *Eugenia Grandet.* — 1947 : *Daniele Cortis.* — 1948 : *Fuga in Francia.* — 1949 : *Quel bandito sono io, Botta e risposta.* — 1950 : *Eroi e briganti.* — 1951 : *E l'amor che mi rovina, O.K. Nerone.* — 1952 : *Le avventure di Mandrin, I tre corsari, Iolanda, la figlia del corsaro nero.* — 1953 : *La provinciale, La mano dello straniero.* — 1954 : *Questa è la vita* (un sketch). — 1955 : *La donna del fiume, Guerra e Pace* (le film est de King Vidor mais Soldati assura la direction de la seconde troupe). — 1956 : *Era di venerdi 17.* — 1957 : *Italia piccola.* — 1959 : *Policarpo.*

Quelques coups d'éclats dans une carrière sans grand relief. Cet écrivain n'a jamais su créer un univers cinématographique cohérent, mais il a brodé avec plus que du talent sur l'univers littéraire des autres. **Le Mariage de minuit** transformait « Le Petit Monde d'autrefois » de Fogazzaro en un chant à la gloire d'Alida Valli, jeune fille sur fond de lacs romantiques et de chronique historique. Le pathos verbal du même Fogazzaro disparaissait, dans **Malombra,** sous une orchestration d'images fascinantes où éclatait le délire d'Isa Miranda, la dernière femme fatale authentique du cinéma. Alors qu'on n'attendait plus rien de lui, Soldati trouvait moyen, dix ans après **Malombra,** de réaliser à partir d'une nouvelle de Moravia, un film d'une épaisseur romanesque assez surprenante. Accident ou rencontre de tempéraments ? Quoi qu'il en soit, **La Provinciale** reste le chef-d'œuvre de Soldati. Quelque chose comme une somptueuse épave.

STENO Stefano Vanzina

Né en 1917, à Rome. De son vrai nom Stefano Vanzina. Après des études de droit, cet ancien élève du Centre expérimental qui collaborait au journal humoristique « *Marc'Aurelio* » (où devait s'illustrer Fellini), devient assistant et scénariste de personnalités aussi diverses que Bragaglia, Freda, Soldati ou Blasetti. En 1949, il passe à la réalisation, en signant avec Monicelli une série de sept films comiques.

LONGS METRAGES :

1949 : *Toto cerca casa, Al diavolo la celebrità.* — 1950 : *Vita da cani, E arrivato il cavaliere.* — 1951 : *Toto e i re di Roma, Guardie e ladri.* — 1952 : *Toto e le donne, Le infedeli* (tous ces films en collaboration avec Monicelli). — 1952 : *Toto a colori.* — 1953 : *L'uomo, la bestia e la virtù, Cinema d'altri tempi, Un giorno in pretura.* — 1954 : *Un americano a Roma, Le avventure di Giacomo Casanova.* — 1955 : *Piccola posta.* — 1956 : *Mio figlio Nerone.* — 1957: *Susanna tutta panna, Femmina tre volte.* — 1958 : *Guardia, ladro e cameriere, Mia nonna poliziotto, Toto nella luna.* — 1959 : *Toto, Eva e il pennello proibito, I tartassati, Tempi duri per i vampiri.* — 1960 : *Un militare e mezzo, Il letto a tre piazze, A noi piace freddo.* — 1961 : *Psycosissimo, La ragazza di mille mesi.* — 1962 : *I moschettieri del mare.*



Ce Laurel d'un Monicelli peu hardi a dirigé avec lui Toto, le Fernandel italien. Après les gammes dramatiques des **Infidèles,** le couple se sépara, et chacun suivit sa voie. Steno est resté un spécialiste du rire, mais ses comédies sont légères comme du plomb. Petite exception pour **L'Homme, la bête et la vertu** où il avait réuni Orson Welles et Viviane Romance.

ZAMPA Luigi



Né en 1905, à Rome. Interrompt des études d'ingénieur pour se consacrer à la littérature et au théâtre. Quelques-uns de ses vaudevilles sont joués à Rome, quand il abandonne à son tour le théâtre pour suivre les cours du Centre Expérimental. Puis il suit la filière : scénariste, assistant, réalisateur.

LONGS METRAGES :

1941 : *L'attore scomparso, Fra Diavolo.* — 1942 : *C'e sempre un ma..., Signorinette.* — 1943 : *L'abito nero da sposa.* — 1945 : *Un americano in vacanza.* — 1946 : *Vivere in pace.* — 1947 : *L'onorevole Angelina.* — 1948 : *Anni difficili.* — 1949 : *Campagne a martello, E piu facile che un cammelo.* — 1950 : *Guerra o pace.* — 1951 : *Signori in carrozza !* — 1952 : *Processo alla città.* — 1953 : *Siamo donne* (un épisode), *Anni facili.* — 1954 : *Questa e la vita* (épisode *La patente*), *La romana.* — 1955 : *L'arte di arrangiarsi.* — 1956 : *Ragazze d'oggi, Tempo di villeggiatura* (supervision). — 1957 : *La ragazza del Palio.* — 1958 : *Ladro lui, ladra lei.* — 1959 : *Il magistrato.* — 1960 : *Il vigile.* — 1962 : *Gli anni ruggenti.*

Il n'aurait jamais quité le rang des médiocres élèves du Centre Expérimental, si le néo-réalisme n'était venu lui donner l'occasion d'exercer le don qu'il avait pour la comédie pâlichonne sur une matière plus noble que la postérité des téléphones blancs. Pour avoir, avec **Vivre en paix,** fait rire des malheurs de la

guerre, il décrocha cette timbale : la réputation du premier chroniqueur de la vie italienne. Mais quoi ! seuls les myopes acharnés ont décelé une vision critique de la société italienne dans les tableautins de **L'Honorable Angéline** et des **Années difficiles**, remarquables surtout par leur bassesse d'inspiration. On lui pardonnera difficilement ce qu'il a fait de **La Belle Romaine** qui reste, jusqu'à nouvel ordre, un roman de Moravia.



CASADIO Aglauco

Né en 1920, à Faenza. Pendant la guerre, études à Florence où il fréquente le café Delle Giubbe et rencontre Montale, Pratolini, Malaparte. Débuts littéraires dans la revue « *Prospettive* ». En 1951, il devient journaliste à Rome, participe à quelques scénarios et met en scène des courts métrages.



LONG METRAGE :

1957 : *Un ettaro di cielo.*

Son unique film a suffisamment d'originalité pour que nous retenions le nom de son auteur. A défaut de qualités probantes, cette histoire d'un vagabond, qui vend à des pêcheurs d'anguilles des morceaux de ciel pour la culture, ne manque ni de chaleur ni de drôlerie.

DAMIANI Damiano

Né en 1922, à Pasiano (province d'Udine). Etudes à l'Académie des Beaux-Arts de Milan. Entame en 1947 une carrière de documentariste qui lui vaut l'estime et l'amitié de Cesare Zavattini.

COURTS METRAGES :

1947 : *La banda d'Affori, Arte e realtà.* — 1951 : *Omaggio a una città.* — 1952 : *Pallacanestro, Il discobolo, Nasce un designo animato.* — 1953 : *Formula 2,*



Eroi del volante.* — 1954 : *Montecristo, Le giostre.* — 1955 : *Bambini soli, Bambini doppiatori.

LONGS METRAGES :

1960 : *Il rossetto.* — 1961 : *Il sicario.* — 1962 : *L'isola di Arturo.*

Des idées et de l'ambition, du moins au niveau de ses scénarios qu'il signe avec Zavattini. Malheureusement, sa mise en scène s'englue le plus souvent dans un naturalisme impénitent. Bella Darvi et Belinda Lee elles-mêmes n'ont pas réussi à lui donner des ailes.

DE SETA Vittorio

Né en 1923, à Palerme, d'une riche famille aristocratique. Etudes d'architecture à Rome. En 1953, assistant de Jean-Paul Le Chanois pour *Le Village magique* qui était tourné en Sicile. De 1954 à 1959, réalise une dizaine de courts métrages qui sont primés un peu partout et lui valent une solide réputation de documentariste. Après l'échec d'un projet de film sur le syndicaliste sicilien Salvatore Carnevale, il retrouve dans son premier long métrage le milieu de l'un de ses documentaires, *Pastori di Orgosolo.*

COURTS METRAGES :

1954 : *Lu tempu de li pisci spata, Isole di Fuoco.* — 1955 : *Sulfatara, Pasqua in Sicilia, Contadini del mare, Parabola d'oro.* — 1957 : *Pescherecci.* — 1958 : *Pastori di Orgosolo, Un giorno in Barbaglia.*



LONG METRAGE :

1961 : *Banditi a Orgosolo.*

L'un des cinéastes italiens les plus intransigeants. Auteur complet de tous ses films, il déclare : « Je ne pourrai jamais confier l'un de mes films à un monteur professionnel. Non seulement parce que j'estime que c'est là le travail du réalisateur, mais peut-être surtout parce que j'ai une façon de monter qui m'est propre. Pour moi, en effet, c'est le son, la qualité de la bande sonore, qui donne le ton au film. Je monte l'image sur le son. » Cette maîtrise *totale du réalisateur* sur l'ensemble de ses moyens a si bien frappé le jury du dernier Festival de Venise qu'il lui a décerné le prix de la première mise en scène. Il est vrai qu'on le serait à moins : pour ce film sans concessions, d'une sensibilité et d'une intelligence exemplaires, De Seta a cumulé simplement les fonctions de producteur, scénariste, réalisateur, opérateur et monteur. La Sardaigne a fait le reste.

FERRERI Marco



***Né en 1928, à Milan.* Après avoir exercé un certain nombre de métiers (journaliste, vétérinaire), il produit en 1953 une sorte de revue filmée intitulée *Documenti Mensile* et que réalisent, entre autres, Antonioni, De Sica, Moravia, Visconti. Lance, vers la même époque, une idée qui séduit immédiatement Zavattini : celle d'*Amore in città.* Part ensuite pour Madrid où il rencontre l'écrivain Rafael Azcona qui devient son scénariste.**

LONGS METRAGES :

1958 : *El pisito.* — 1959 : *Los chicos.* — 1960 : *El cochecito.* — 1961 : *Le italiane e l'amore* (un épisode).

Ses *trois* longs métrages sont de nationalité espagnole. S'il figure néanmoins dans cette liste des jeunes cinéastes italiens, c'est moins en raison de ses origines que pour la qualité particulière de ses films qui les rattache à la postérité du néo-réalisme. Le choix des sujets, l'attention maniaque portée au détail de la vie courante, la technique même de la

prise de vue, en feraient une sorte de De Sica espagnol, s'il ne saupoudrait chacune de ses entreprises de l'humour le plus noir. Cela le sauve et nous ravit. On lui prête le projet d'adapter **Le Château** de Kafka : il n'a sûrement pas besoin de cela.

GIANNETTI Alfredo



Né en 1924, à Rome. En 1953, abandonne ses études universitaires pour écrire, en collaboration avec De Santis et Elio Petri, le scénario de *Un marito per Anna Zaccheo* qui sera réalisé par De Santis. Collaborateur épisodique de Pietro Germi pour ses quatre derniers films et de Nanni Loy pour *Un giorno da leoni*.

LONG METRAGE :

1961 : *Giorno per giorno disperatamente.*

Son premier film est solide comme un bœuf, mais sans nerf. Du thème de la folie il ne s'est refusé aucune facilité, jusques et y compris d'assez irritants numéros d'acteurs.

MASELLI Francesco

Né en 1930, à Rome. A seize ans, il entre au Centre Expérimental. A dix-sept, il est assistant d'Antonioni. En 1949, il mène de front une double activité de documentariste et d'assistant (toujours d'Antonioni). En 1953, Zavattini lui confie la réalisation de l'un des plus remarquables épisodes d'*Amore in città : L'Histoire de Catherine.*



COURTS METRAGES :

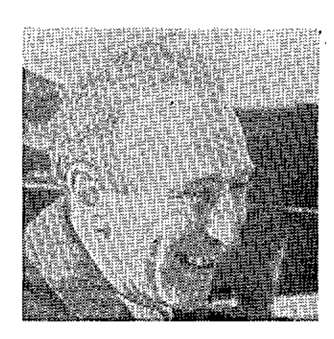
1949 : *Bagnaia.* — 1950 : *Finestre.* — 1951 : *Sport Minore, Bambini, Zona pericolosa, Ombrellari.* — 1952 : *Città che dorme, Stracciaroli, Fiorai.* — 1953 : *Cantamaggio di Cervarezza, Uno spettacolo di pupi, Festa dei morti in Sicilia.* — 1956 : *Bambini al cinema.* — 1959 : *Adolescenza.*

LONGS METRAGES :

1953 : *Amore in città (Histoire de Catherine).* — 1955 : *Gli sbandati.* — 1956 : *La donna del giorno.* — 1960 : *I delfini.* — 1961 : *Le italiane e l'amore* (épisode *Le adolescenti*).

Epigone d'Antonioni, tourmenté par les conflits sociaux. Formé à l'école du court métrage, il semble plus à l'aise dans les sujets courts, telle cette **Histoire de Catherine** analysée par André Bazin et qui demeure son œuvre la plus attachante. Ses films postérieurs hésitent entre deux styles : au constat pur et simple vient s'ajouter un formalisme d'assez mauvais aloi qui fait de ses **Dauphins** un échec incontestable. Mieux vaut retenir les dernières images de **Gli sbandati** où, du moins, la sincérité de l'auteur trouve une expression directe et sûre. Mais j'y pense : au moment où il tournait **Gli sbandati**, Maselli avait vingt-cinq ans. Nous reparlerons de lui dans dix ans.

MONTALDO Giuliano



Né en 1930, à Gênes. S'intéresse très jeune au théâtre et devient même acteur sur une petite scène gênoise. Remarqué en 1951 par Carlo Lizzani qui lui confie un rôle dans *Achtung banditi!*, il s'intègre à la coopérative cinématographique fondée par Lizzani et collabore à la préparation de *La Chronique des pauvres amants*. Assistant successif de Lizzani, Zurlini *(Le ragazze di San Frediano)*, Maselli *(Gli sbandati)*, Pontecorvo *(La lunga strada azzurra, Kapo)*, Petri *(L'assassino)*.

LONGS METRAGES :

1961 : *Tiro al piccione.* — 1962 : *Universo di notte* (un épisode).

Son **Tir au pigeons**, présenté hors compétition au dernier festival de Venise, eut un succès de curiosité. Il est vrai que le fascisme et ses contradictions sont devenus le pont aux ânes d'un certain cinéma « engagé ». Pourtant, quel pathos dans cette peinture d'une époque troublée, quelle complaisance dans l'étude des rapports humains où le pauvre Charrier s'est laissé embarquer !

OLMI Ermanno



Né en 1931, à Bergame. Après une formation essentiellement théâtrale, qui lui permet de mettre en scène Labiche, Giraudoux et Thornton Wilder, il réalise entre 1953 et 1959 une trentaine de courts métrages, avant d'aborder le cinéma de long métrage.

COURTS METRAGES : (entre autres)

Dialogo di un venditore di almanacchi con un passeggero, La pattuglia del passo S. Giacomo, Manon : finestra 2, Tre fili fino a Milano, Venezia città moderna.

LONGS METRAGES :

1959 : *Il tempo si è fermato.* — 1961 : *Il posto.*

L'un des talents les plus attachants de cette nouvelle génération. Du néo-réalisme, il a retenu le goût de la digression et une vive inclination pour le constat social. Son second film, version épurée du premier, est une œuvre qui allie heureusement une précision ascétique à une indéniable préciosité. C'est un portrait scrupuleux de petit employé, traité à la manière pointilliste d'un... mais ici, les références se dérobent. On est à la fois fasciné et irrité par cet assemblage élégant de plans précis, nets, pleins à ras bords de notations psychologiques et ultra-significatives. Le moindre geste, le moindre regard prend la force d'un gag et « porte » sans effort apparent. Un style ? Je ne saurais dire. En tout cas : une manière.

PASOLINI Pier Paolo

Né en 1922, à Bologne. Après des études universitaires, mène une vie itinérante à travers l'Italie. Fixé enfin à



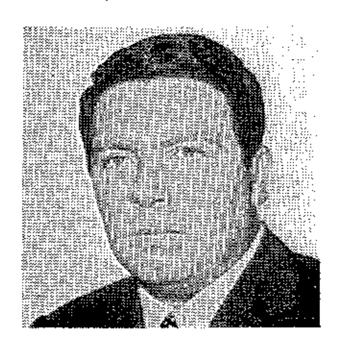
Rome en 1949, il est très vite considéré comme l'un des deux grands écrivains romains (l'autre étant Moravia). Ses romans (« *Ragazzi di vita* », « *Una vita violenta* »), ses essais, ses recueils de poésies (dont une curieuse apologie du marxisme : « *La religione del mio tempo* ») ne l'empêchent pas de travailler de front à plusieurs scénarios de films : *La notte brava, La giornata balorda,* de Bolognini ; *Morte di un amico,* de Franco Rossi, le premier film de Florestano Vancini. A noter également sa collaboration avec Fellini pour *Les Nuits de Cabiria.*

LONGS METRAGES :

1961 : *Accattone.* — En projet : *Mamma Roma,* avec Anna Magnani.

Romancier de la « zone » romaine, spécialiste attitré de cette vie violente qui a fourni un titre à l'un de ses ouvrages, Pasolini a puisé dans l'argot de Rome une vérité qui n'avait guère été aperçue avant lui. **Accattone,** film personnel s'il en fut, est une œuvre d'une richesse peu commune et surtout d'une sincérité déchirante. On admire en particulier le parti qu'a su tirer son auteur de ce décor écrasé de soleil qui fait de Rome, aux yeux de qui sait voir, l'une des villes les plus bouleversantes du monde. *Pasolini, auteur de* films, ne renie pas Pasolini auteur de romans : simplement, à cet homme sincère, le cinéma propose un étonnant instrument. Et il en use, faut-il le dire, comme peu de romanciers passés à la caméra ont su en user jusqu'ici.

PETRI Elio



Né en 1929, à Rome. Etudes techniques qu'il abandonne au profit de la politique : au moment du referendum « République ou Monarchie », il joue un rôle actif dans les cercles de gauche. De 1949 à 1951, il assure l'interim de Tommaso Chiaretti au journal communiste « *L'Unità* ». De la critique il passe ensuite au cinéma, en travaillant comme scénariste aux côtés de De Santis, Casadio, Puccini et Lizzani. Assistant de De Santis, il réalise plusieurs documentaires (dont *I sette contadini* en 1949) avant d'aborder le long métrage.

LONGS METRAGES :

1961 : *L'assassino.* — 1962 : *I giorni contati.*

Son premier film, **L'assassino,** était le portrait d'un dandy, le second confronte un vieil homme à sa mort. Dans un style qui sut tirer profit des méthodes récentes du « cinéma-vérité », Elio Petri s'est refusé toutes les contraintes narratives, psychologiques et romanesques ordinairement de mise pour se livrer à un examen critique de la réalité. Sa manière est d'ailleurs caractéristique : à la liberté de la chronique il joint la cohérence d'un point de vue qui a pour tâche d'opposer sans cesse le personnage à *son milieu et l'acteur à son décor.* Si **L'assassino,** dans cet ordre d'idées, manque encore d'unité, **I giorni contati** est une réussite presque parfaite où se révèle une très grande sensibilité aux gestes et aux visages.

PONTECORVO Gillo



Né en 1918, à Pise. Après des études de chimie, il devient correspondant de plusieurs journaux italiens à Paris et, à l'occasion, assistant d'Yves Allégret. De retour en Italie, il réalise des documentaires dont il écrit également la musique. A signaler aussi diverses collaborations en tant que scénariste.

LONGS METRAGES :

1956 : *Giovanna.* — 1958 : *La lunga strada azzurra.* — 1960 : *Kapo.*

Giovanna le fit remarquer à Venise, en 1956. Réalisé hors du système habituel de production, donc avec une liberté totale, c'était un film court (il devait, par la suite, prendre place dans un montage collectif supervisé par Joris Ivens, **La Rose des vents**), qui décrivait l'occupation d'une usine de textile. Film intéressant par l'audace de son sujet, mais où se lisait déjà la fondamentale tricherie formelle qui devait trouver dans **Kapo** l'aboutissement que l'on sait.

ROSI Francesco

Né en 1922, à Naples. Journaliste à Radio-Naples, il vient en 1946 se fixer à Rome où il assiste Giannini dans l'une de ses mises en scène théâtrales. Longue activité d'assistant, puis de scénariste auprès de Visconti, Emmer, Monicelli, Antonioni et Giannini. En 1956, après une collaboration sans lendemain avec Alessandrini, il assure la direction technique du premier film de Vittorio Gassman, *Kean.*

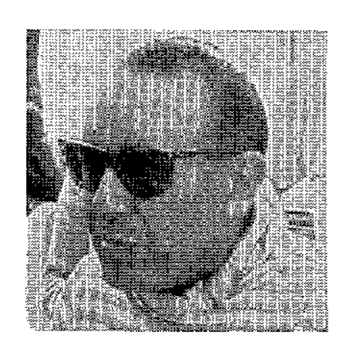
LONGS METRAGES :

1952 : *Camicie rosse* (en collaboration avec Goffredo Alessandrini). —



1956 : *Kean* (en collaboration avec Vittorio Gassman). — 1958 : *La sfida.* — 1960 : *I magliari.* — 1962 : *Salvatore Giuliano.*

Ses deux premiers films desservaient une vision du monde incisive par un style excessivement recherché qui finissait par faire douter de sa sincérité. Avec **Salvatore Giuliano,** il a enfin trouvé le sujet ambigu qui convient à son tempérament : la confusion du procès du bandit sicilien justifie parfaitement les ellipses et les syncopes, qui eussent pu paraître arbitraires, du découpage. Aux antipodes de Visconti, sa mise en scène vise essentiellement à préserver le mystère de l'histoire, en exigeant du spectateur un effort lucide de lecture. D'où une dialectique très séduisante du mystifiant et du libératoire qui détermine un remarquable agencement du récit : on glisse sur les faits essentiels, on s'attarde paradoxalement sur des notations apparemment extérieures à l'histoire. C'est **Citizen Kane** au service d'une maïeutique de gauche.



SALA Vittorio

Né en 1918, à Palerme. Etudes de droit. A vingt ans, il tourne un documentaire en couleurs et en 16 mm : *Palermo normanna*. Journaliste, lauréat du Centre Expérimental, metteur en ondes à Radio-Bari, de nouveau journaliste, assistant de De Robertis, il réalise entre 1950 et 1956 une cinquantaine de courts métrages qui sont primés un peu partout (dont *Immagine e colore, Città del cinema, Tempo di tonni, Ritmi di New York*).

LONGS METRAGES :

1956 : *Donne sole*. — 1959 : *Costa Azzurra*. — 1960 : *La regina delle Amazzoni*. — 1961 : *I dongiovanni* (non terminé).

Des comédies américaines qu'il prônait comme critique, il a gardé le goût des couleurs, du jazz, des femmes et des gags. Grand amateur de luxe, il promène une caméra désinvolte dans tous les lieux à la mode pour en ramener des chroniques douces-amères où s'exerce son talent d'ironiste. Lâché dans le film historique, il en revint avec un documentaire sur la dolce vita mythologique qui fit tant rire Hoveyda. Il a des idées, sait peindre les femmes comme dans **Donne sole**, mais en contrepartie n'évite pas toujours la vulgarité, la confusion, le cabotinage excessif, trop lié en somme au milieu qu'il veut évoquer.

VANCINI Florestano

Né en 1924, à Ferrare. Etudes secondaires. Assistant de Soldati et de Zurlini. Auteur d'une quarantaine de courts métrages (citons : *Tre canne un soldo, Teatro minimo, Uomini soli, Pomposa*). Il écrit le scénario de son premier film en collaboration avec Pasolini.

LONGS METRAGES :

1960 : *La lunga notte del' 43*. — 1961 : *Le italiane e l'amore* (un épisode). — 1962 : *La banda Casaroli*.



Il est facile de discerner à travers **La Longue nuit de 43** les influences multiples qui ont marqué Vancini. Il est plus difficile d'y lire l'avenir du bonhomme. Attendons.

ZURLINI Valerio

Né en 1926, à Bologne. Etudes de droit pendant lesquelles il s'occupe du théâtre universitaire de Rome. A partir de 1948, il réalise une quinzaine de courts métrages. En 1957, il écrit pour Lattuada le scénario de *Guendalina*. Signe particulier : il n'a jamais été assistant.



COURTS METRAGES (entre autres) :

Pugilatori, Il mercato delle facce, Soldati in città, Il blu della domenica.

LONGS METRAGES :

1954 : *Le ragazze di San Frediano*. — 1959 : *Estate violenta*. — 1960 : *La ragazza con la valigia*. — 1962 : *Cronaca familiare*.

Passionné de peinture et de musique, amateur de livres et de tauromachie, il avoue qu'il voudrait faire de ses films une sorte de « musique de chambre ». C'est ce refus du pittoresque à l'italienne qui lui fait ciseler des œuvres au réalisme épuré, décanté, où l'air soudain semble se faire plus rare. Son premier film était parlé en dialecte florentin, **La Fille à la valise** (présenté à Cannes en 1961) se réfère perpétuellement à la plus exacte réalité des décors. Attentif au rythme, aux modulations du récit et du jeu des acteurs, Zurlini instaure une manière de jeu poétique, non dénué de préciosité. Encore maladroite dans **Estate violente**, sa caméra excelle dans **La Fille à la valise** à saisir sur le visage d'un enfant l'émerveillement ou la première désillusion, la lassitude ou le bonheur dans la démarche d'une femme.

POST-SCRIPTUM

a) Parmi les cinéastes que nous avons écartés, pour des raisons diverses, citons les noms suivants :

Goffredo Alessandrini, Giuseppe Amato, Marcello Baldi, Giorgio Bianchi, Oreste Biancoli, Mario Bonnard, Carlo Borghesio, Carlo Ludovico Bragaglia, Flavio Calzavara, Carlo Campogalliani, Aglauco Casadio, Fernando Cerchio, Ferruccio Cerio, Duilio Coletti, Sergio Corbucci, Leonardo Cortese, Mario Costa, Luigi Filippo D'Amico, Lionello De Felice, Giogio Ferroni, Clemente Fracassi, Giacomo Gentilomo, Marino Girolami, Sergio Grieco, Alfredo Guarini, Guido Leoni, Anton Giulo Majano, Nunzio Malasomma, Camillo Mastrocinque, Rafaele Matarazzo, Mario Mattoli, Roberto Montero, Giogio Moser, Domenico Paolella, Giovanni Paolucci, Antonio Petrucci, Renato Rascel, Leopoldo Savona, Elio Ruffo, Giuseppe M. Scotese, Mario Sequi, Giogio C. Simonelli, Turi Vasile.

b) Ce dictionnaire a été rédigé par André S. LABARTHE, avec la collaboration de Jacques JOLY, Jean DOUCHET (pour Rossellini et Visconti), Jacques SICLIER et Jean-André FIESCHI.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger.
★ à voir à la rigueur
★★ à voir
★★★ à voir absolument
★★★★ chef-d'œuvre

TITRE DES FILMS / LES DIX →	Henri Agel	Michel Aubriant	Jean-Louis Bory	Michel Delahaye	Jean Douchet	André S. Labarthe	Pierre Marcabru	Michel Mardore	Jacques Rivette	Georges Sadoul
Programme Drew-Leacock	★★★		★★★	★★	★★	★★	★★★		★★	★★★
West Side Story (R. Wise)	★★★	★★★	★★★	★★	★		★★	★★	★★★	★★
La Fièvre dans le sang (E. Kazan)	●	★★	●	★★★★	★★★	★★★	★	★★★	★★★★	★
Le Trésor des sept collines (G. Douglas)	★★			★	★★		★★★	★	★	
Les Sept Péchés Capitaux										
La Luxure (J. Demy)	★★★	★★★	★★★	★★★	★★	★★	★★★	★★★	★★★	★★
La Paresse (J.-L. Godard)	★★	★★★	★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★
L'Avarice (C. Chabrol)	★★	★★★	★★	★★	★★	★★	★★	★★★	★★	★★
La Gourmandise (P. de Broca)	★	★★	★	●	★	●	★★	●	●	●
La Colère (S. Dhomme)	★	★	●	●	●	●	★	●	●	★★
L'Envie (R. Molinaro)	●	★	●	●	★	●	●	★	★	★
L'Orgueil (R. Vadim)	●	●	●	●	★	●	●	●	●	★
La Main dans le piège (L. Torre-Nilsson)	★	★★	★★	★	★	★	★	★	★	★★
Un pyjama pour deux (D. Mann)			★★	★	★	●	★	★	★	●
Cartouche (P. de Broca)	★	★	★	●	★	●	★	★	★	★
Le Destin (R. Gavaldon)	★	★★			●	●		★	●	★
Un, deux, trois (B. Wilder)		★	★	●	★		●	★★	●	●
Les Trois Sergents (J. Sturges)	●		★	●	★			●	●	★
Fanny (J. Logan)	●	●	●		●		●		★	●

FILMS SORTIS A PARIS

DU 28 FÉVRIER AU 27 MARS 1962

11 FILMS FRANÇAIS

L'Assassin est dans l'annuaire, film de Léo Joannon, avec Fernandel, Maurice Teynac, Marie Déa, Edith Scob. — Fernandelerie policière.

Le Bateau d'Emile, film en Scope de Denys de la Patellière, avec Annie Girardot, Lino Ventura, Pierre Brasseur, Michel Simon. — La grosse équipe Patellière-Audiard nous donne son festival trimestriel de roublardise professionnelle.

Cartouche, film en Scope et en couleurs de Philippe de Broca, avec Jean-Paul Belmondo, Claudia Cardinale, Odile Versois, Jess Hahn. — On voit bien que Broca a pensé à Robin des Bois, à Douglas Fairbanks, aux soldats et hors-la-loi du western, et même à Cartouche, le résultat n'en est que plus triste. Car si le début est, dans l'anodin, assez alerte, le film s'enlise rapidement dans les pires conventions de scénario, de dialogue et de mise en scène. L'image est constamment plate, la couleur, laide, la fin, dans ses prétentions abusives, consternante.

La Croix et la bannière, film de Philippe Ducrest, avec Michel Galabru, Evelyne Eyfel, Jacqueline Fontaine, Michel Bardinet. — Accession au cinéma — si l'on peut dire — d'un autre T.V. man, lequel s'efforce de « faire cinéma » à coups de flashes-back, d' « objectivisme » et de « subjectivisme » alternés et autres gros effets, sans oublier le morceau de bravoure qui est de tradition chez les débutants prétentieux (voir *Le Propre de l'homme* et *Samedi soir*) : la foire.

Douce violence, film en Scope de Max Pecas, avec Elke Sommer, Pierre Brice, Vittoria Prada, Christian Pezey. — Lamentable exploitation du thème des jeunes en vacances sur la côte d'Azur.

En plein cirage, film de George Lautner, avec Martine Carol, Félix Marten, Francis Blanche. — A partir d'un scénario policier qui en valait bien un autre, Lautner, gêné aux entournures semble-t-il, a renoncé à jouer son jeu et, traitant le sujet par le mépris, se livre avec une verve inégale à une cascade d'effets et de clins d'yeux qui, s'ils ne peuvent sauver le film, lui permettent cependant de montrer qu'il n'est pas décidé à s'en laisser imposer.

Lemmy pour les dames, film en Scope de Bernard Borderie, avec Eddie Constantine, Françoise Brion, Robert Berri, Claudine Coster. — Un Borderie-Constantine de plus.

Maléfices, film en Scope de Henri Decoin, avec Juliette Greco, Jean-Marc Bory, Liselotte Pulver, Mathé Mansoura. — Decoin et Boileau-Narcejac au plus bas. Le film est vide, ennuyeux, mal joué, le scénario même est sans surprise.

Les Petits Matins, film de Jacqueline Audry, avec Agathe Aems, Fernand Gravey, François Périer, Daniel Gélin, Jean-Claude Brialy. — L'auto-stop est prétexte à une suite de sketches plus ou moins grossiers et à un défilé de vedettes qui exécutent des numéros tous plus mauvais les uns que les autres.

Le Quatrième Sexe, film de Michel Wichard, avec Brigitte Juslin, Richard Winckler, Nicole Burgot, Jean-Pierre Posier, Philippe Leroy. — Le vague fil d'une intrigue prétexte s'efforce de relier une série de numéros de strip-tease, coupée d'une curieuse séquence d'actualités montrant Vince Taylor au Palais des Sports.

Les Sept Péchés capitaux. — Voir critique de Michel Delahaye dans notre prochain numéro.

14 FILMS AMERICAINS

The Absent-Minded Professor (Monte là-dessus), film de Robert Stevenson, avec Fred Mac Murray, Nancy Olson, Keenan Wynn, Tommy Kirk. — Quiconque a vu la bande annonce de ce film s'est déjà lassé des grosses astuces qui le composent et qui consistent à jouer, par trucages, des lois de la pesanteur.

Eddie Sachs à Indianapolis, Primary, Kenya 1961, film de Robert L. Drew et Richard Leacock. — Voir critique dans notre prochain numéro.

Fanny (*Fanny*), film en couleurs de Joshua Logan, avec Leslie Caron, Maurice Chevalier, Charles Boyer, Horst Buchholz. — Sur le principe absurde qui consistait à faire un film américain d'une mauvaise pièce marseillaise, Logan a réalisé une œuvre qui finit par exister, grâce à la sobriété et l'assurance de la mise en scène, le choix heureux des décors et l'adorable Leslie Caron.

Gold of the Seven Saints (*Le Trésor des sept collines*). — Voir note dans notre prochain numéro.

The Happy Thieves (*Les Joyeux Voleurs*), film en Scope de George Marshall, avec Rita Hayworth, Rex Harrison, Alida Valli, Grégoire Aslan. — Comédie sur le thème d'actualité des voleurs de tableaux. Sinistre.

Lover, Come Back (*Un Pyjama pour deux*), film en couleurs de Delbert Mann, avec Rock Hudson, Doris Day, Tony Randall, Jack Oakie. — Lourd, sage et plat, malgré un scénario astucieux comportant quelques idées. Tony Randall, très drôle, apporte au film ce que Rock Hudson, immuable, lui enlève.

Macumba Love (*La Sorcière noire*), film en couleurs de Douglas Fowley, avec Walter Reed, Ziva Rodman, William Wellman Jr, June Wilkinson. — Amateurisme délirant sous sa forme la plus puérile. Jolies couleurs.

One, Two, Three (*Un, deux, trois*), film en Scope de Billy Wilder, avec James Cagney, Horst Buchholz, Pamela Tiffin, Arlene Francis. — Dans cette pénible histoire de rivalité Est-Ouest, Wilder, à bout de course, tombe en plein dans cette lourdeur et cette vulgarité dont l'évitement par tangence faisait une grande part du charme de ses précédents films.

The Marriage Go-Round (*Le Manège du ménage*), film en Scope et en couleurs de Walter Lang, avec James Mason, Susan Hayward, Julie Newmar. — Plate mise en film de la pièce de Leslie Stevens, dont le suspense érotique fait long feu.

Paris Blues (*Paris Blues*), film de Martin Ritt, avec Paul Newman, Joanne Woodward, Sidney Poitier. — Un scénario très lourd de bonnes intentions, sur quoi pèse la mise en scène essoufflée et vieillotte de Ritt.

Sergeants Three (*Les Trois Sergents*), film en Scope et en couleurs de John Sturges, avec Frank Sinatra, Dean Martin, Sammy Davis Jr, Peter Lawford. — Tant par le scénario que par les dialogues, la mise en scène et l'interprétation, le film représente un monument de laideur, de bassesse et de vulgarité. *Un de la légion*, en pis.

Splendor in the Grass (*La Fièvre dans le sang*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

War Hero (*Héros de guerre*), film de Burt Topper, avec Burt Topper, Tony Russel, Baynes Barrol, Judy Dan. — Sur le thème du baroudeur qui ne peut se résigner à la paix et continue la guerre, ce scénario adroit, mais trop didactique, méritait un Fuller qui lui eût donné le punch qui lui fait terriblement défaut ici.

West Side Story (*West Side Story*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

4 FILMS ITALIENS

L'archero negro (*L'Archer noir*), film en couleurs de Piero Pierotti, avec Gérard Landry, Federica Ranchi. — XVIe siècle. Noblesse et Vengeance. Nul.

Le pillole di Ercole (*Pilules pour Hercule*), film de Luciano Salce, avec Nino Manfredi, Sylva Koscina, Jeanne Valérie, Vittorio De Sica. — Sexe, pilules et cocufiages forment une innommable mixture

Il rossetto (*Jeux précoces*), film de Damiano Damiani, avec Pierre Brice, Laura Vivaldi, Giorgia Moll, Pietro Germi, Bella Darvi. — Une enfant de treize ans s'éprend d'un assassin âgé. Damiani, qui n'a pas su maîtriser ce beau sujet, fait preuve d'une certaine sincérité et d'un certain talent.

Il segreto dello sparviero nero (*Le Secret de l'épervier noir*), film en Scope et en couleurs de Domenico Paollela, avec Lex Barker, Livio Lorenzon, Nadia Marlowa. — XVIIe siècle. Militaires et pirates. Nul.

2 FILMS ARGENTINS

La mano en la trempa (*La Main dans le piège*), film de Leopoldo Torre-Nilson, avec Elsa Daniel, Francisco Rabal. — Les obsessions érotico-sociologiques de Torre-Nilson, auxquelles il reste remarquablement fidèle, lui font aborder une fois de plus un très beau sujet, mais là

où il aurait fallu du génie, T.N. n'a à sa disposition qu'un certain nombre de recettes, abusivement empruntées à Welles et Bunuel.

Los hermanos corsos (*Le Serment de l'épée*), film de Leo Fleider, avec Antonio Vilar, Amalia Gade. — Pénible adaptation des *Frères Corses* de Dumas.

1 FILM ALLEMAND

Der Rote Kreis (*Scotland Yard contre Cercle Rouge*), film de Jürgen Roland, avec Renate Ewert, Karl Saebisch, Klausjürgen Wussow, Thomas Adler. — Concurrence de plus en plus déloyale.

1 FILM MEXICAIN

Macario (*Le Destin*), film de Roberto Gavaldon, avec Ignacio Lopez Tarso, Pina Pellicer. — Sur le thème du bûcheron qui voit la mort venir, le Mexique a soigneusement fignolé ce film, Figueroa aidant, ad usus festivalorum. Afin de mettre toutes chances de son côté, le réalisateur a voulu faire du Bergman. Il a, fort logiquement, et comme Bergman lui-même, débouché sur Delannoy.

1 FILM POLONAIS

L'Evadé de l'enfer, film de Witold Lesiewicz, avec Maria Clesielska, Josef Novak.

1 FILM SOVIETIQUE

Kinochoc, film en couleurs et en Kinopanorama de Kogan, Koun, Doline. Supervision française de Jean Devaivre. — Le Kinopanorama soviétique est bien l'égal du Cinérama américain, techniquement et esthétiquement : dans l'un comme dans l'autre, sauvons quelques beaux plans d'une mer d'ennui.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

146, Champs-Elysées - PARIS (8e)
R. C. Seine 57 B 19373

●

Prix du numéro : **3,00 NF**

ABONNEMENT

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française	**17 NF**	**France, Union française**	**33 NF**
Etranger	**20 NF**	**Etranger**	**38 NF**

Libraires, Etudiants, Ciné-Clubs : **28 NF** (France) et **32 NF** (Etranger)

Ces remises de 15 % ne se cumulent pas

ANCIENS NUMEROS

Prix :	Nos 3, 5, 6	**2,00 NF**
	Nos 6 à 89	**2,50 NF**
	Nos 91 et suivants	**3,00 NF**
	Numéros spéciaux : 42, 71, 90	**3,50 NF**
	78, 100, 118, 126, 130	**4,00 NF**

Port : Pour l'étranger **0,25 NF** en sus par numéro.

Numéros épuisés : 1, 2, 4, 5, 18, 20, 21, 22, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 39, 54, 61, 62, 66, 67.

TABLES DES MATIERES

Nos 1 à 50 .... **épuisé** Nos 51 à 100 .... **3.00 NF**

Aucun envoi n'est fait contre remboursement

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA.**

146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)

Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

PRÉSENCE DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DE CINEMA

Directeur : Alfred Eibel

Rédacteurs en chef :
Jean Curtelin
Michel Mourlet

ABONNEMENTS

	6 numéros	12 num.
France et Union Française	23 NF	45 NF
Etranger	27 NF	51 NF

Le numéro : 4 NF
Etranger : 4,50 NF

Adresser lettres, chèques ou mandats à :
PRESENCE DU CINEMA
25, passage des Princes
PARIS (2e)
C.C.P. PARIS 11056-71

N° 9 - Décembre 1961 :
Vittorio Cottafavi

N° 10 - Janvier 1962 :
Avenir du Cinéma Français

N° 11 - Février 1962 :
Otto Preminger

N° 12 - Mars-Avril 1962 :
Claude Sautet-Don Weis

N° 13 - Mai 1962 :
Raoul Walsh

N° 14 - Juin 1962
Les scénaristes américains et français

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 2e trimestre 1962.

CAHIERS DU CINEMA. PRIX DU NUMERO : 4 NF